DIE GRADE DER LYRISCHEN FORMUNG

BEITRÄGE ZU EINER ÄSTHETIK DES LYRISCHEN STILS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN UND NATURWISSENSCHAFTLICHEN FAKULTÄT DER WESTFÄLISCHEN WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU MÜNSTER

VORGELEGT VON

FRIEDRICH SIEBURG

INDIANA UNIVERSITY LIBRARY

STUTTGART
DRUCK DER UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT
1920

Digitized by Google

147457

PF3521
.L9S5

Dekan: Professor MEINARDUS
Referent: Professor SCHWERING

MICHIGAN UNIVERSITY
LIBRARY

Digitized by Google

DEM ANDENKEN

NORBERTS VON HELLINGRATH

GEFALLEN AM 16. NOVEMBER 1916

IN TREUER NACHFOLGE SEINES GEISTES
ALS SCHWACHES LIEBESZEICHEN GEWIDMET

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 6
Die Entwicklung 6
Das Objekt der Formung 8
Das Wort als dichterisches Element 10
Der Rhythmus 12
Die Plastik des Wortes 13
Der artende Rhythmus 16
Das Lied 16
Der Rhythmus im Lied 16
Die Melodie 17
Lied und Vertonung 18
Das Volkslied 22
Die Impression 25
Das Gedicht 26
Die Wortgruppe 27
Der Rhythmus im Gedicht 28
Die innere Bildlichkeit 33
Die Hymne 35
Das hymnische Erlebnis 35
Der Rhythmus in der Hymne 37
Das absolute Wort 39
Die geistige Plastik 43
Schluß 44
Literatur 47

Digitized by Google

Einleitung.

Das Wesentliche meiner Aufgabe, das Gedicht zu erklären, um damit Einsichten ins Formproblem überhaupt zu gewinnen, liegt vor allem in der Beschränkung auf das, was wir als das eigentliche dichterische Element ansehen, auf das Wort. Von den vielen Versuchen, das Wesen des Dichterischen zu deuten, ist dieser der nächstliegende, wenn auch ungebräuchlichste. Die Gründe hierfür sind zahlreich und liegen in der Art heutiger, ästhetischer und geschichtlicher Arbeit überhaupt. Der wissenschaftliche Apparat hat eine solche Durchbildung erfahren, daß er beinahe zum Selbstzweck geworden ist und seine eigentlichen Objekte und Zwecke, die Gestalten und Gebilde, fast zu Anlässen herabgesunken sind. Hält man den Umstand dazu, daß diese Vermischung und Verwechslung von Wesen und Beziehung weitaus am stärksten in der Geschichte und Erkenntnis der Dichtung herrscht, so wird man sagen müssen, daß im deutschen Bewußtsein das Gefühl für die Absolutheit des Wortes als des dichterischen Elementes den gebührenden Platz nicht einnimmt.

Die Entwicklung.

Freilich liegen die Gründe hierfür in der Entwicklung der deutschen Versdichtung überhaupt. Der deutsche Geist hat sich seinen Sprachkörper, der heute als etwas Selbstverständliches vor uns liegt, erst in harter, bewußter Arbeit erobern müssen. Seitdem man durch Luthers Tat überhaupt von einer einheitlichen deutschen Sprache reden konnte, gingen Jahrhunderte mühsamer Tätigkeit dahin, in denen brave Handwerker, kritische Ordner und wohl auch seltene, schwach durchklingende Sänger durch Schaffung einer Literatur den Boden für den dichterischen Sprachkörper vorbereiteten. Das Verdienst der so öde anmutenden barocken und rationalistischen Jahrhunderte darf nicht

Digitized by Google

unterschätzt werden. Freilich, die große Gestalt, das große Erlebnis werden wir in dieser Zeit vergebens suchen. Die beiden wichtigsten Repräsentanten dieses Bildungszeitalters waren nicht von innen heraus durch ein Erlebnis in Bewegung gesetzt, das sie sich zu entwickeln zwang. Ihnen genügte es, nach außen zu greifen und einzubeziehen, was schon geformt bei den Fremden vorlag, zu ordnen, was nach dem Verlust des lebendigen Mittelpunktes durcheinander wirbelte. Sie hatten es nicht mit dem Leben, sondern mit der Literatur zu tun, sie suchten nicht das Lebendige, sondern die Regel. Opitz und Gottsched waren keine Gestalten, sondern lediglich Köpfe, die nicht durch Begeisterung, sondern durch Vernunft bewegt wurden. Verstreute einsame Poeten, Paulus Gerhardt, Flemming, Angelus Silesius, Günther, die einen unmittelbaren, seelischen Kontakt mit dem Leben hatten, konnten keine Repräsentanten werden und blieben Einzelfälle. Zwischen Seele und Welt stand bergehoch ein Wust von halbfertiger Bildung, nachbarlichem Einfluß, barocken Ornamenten und rationalistischen Vorstellungen. Kein dichterischer Charakter stand auf, der, vom Erlebnis erschüttert, Kraft gehabt hätte, diesen Wust zu verwandeln und die Welt zu formen. Was blieb übrig, als diese Lebens- und Bildungswildnisse zu ordnen, und durch Aufstellung von Gesetz, Regel und Muster eine Beziehung zu gewinnen. So konnte denn auch mangels des Grunderlebnisses keine lebendige Sprachform geboren werden. Aber an Stelle organischen Wachstums traten große mechanische Gewinne. Die Bildungssprache gewann durch Begrenzung, Ordnung und Vergleich an Ausdrucksfähigkeit, Reinheit und Biegsamkeit im reichsten Maße. Freilich, das Göttliche, das nicht da war, konnte durch keine noch so gründliche, kritische Arbeit aus dem Vorhandenen abstrahiert werden, und so blieb die Entwicklung der Sprache im Rahmen des Rhetorischen, wie die ganze mühevoll geschaffene Literatur nur Allegorie blieb und ein relatives Dasein hatte. Erst bei Klopstock bricht das Erlebnis durch, das ihn befähigte, die rhetorische Sprache in eine lebendig dichterische zu verwandeln. Dialektisch angebahnt durch Bodmer und Breitinger, setzte sein Auftreten die Begeisterung, die dichterische Bewegung, das Weltgefühl wieder in ihr ewiges Recht ein. Sein religiöses Seelenerlebnis einerseits und sein antikes Formerlebnis anderseits befruchtete das Wort mit lebendigem Feuer. Mit Klopstock beginnt die neue Form. Er erschuf den dichterischen Sprachkörper; er, dem die Antike nicht ein Bildungsanhängsel, sondern ein Element seines Wesens und Erlebens war, machte die deutsche Sprache fähig, organisches Wachstum zu treiben, Verkörperung und Wesen zu leisten und Gebilde ewiger Geltung hervorzubringen. Er hinterließ ein sprachliches Niveau, das noch heute

Digitized by Google

gültig ist. Das Erlebnis der griechischen Form war bei dieser Tat ausschlaggebend, wie es auch seinen größeren und bewußteren Nachfolger, Hölderlin, endgültig bestimmte. Dieser bildet in seiner äußersten Anspannung des Sprachmöglichen, in seiner radikalen Handhabung des einzelnen Wortes als dichterischer Einheit den Gipfel, den der lyrische Stil nach raschem Aufstieg erreichte. Schwankungen blieben mit dem Wechsel weltanschaulicher Bewußtseinsinhalte nicht aus. Die Romantik schon verlies diese aus dem antiken Erlebnis gewonnene Tradition gemäß ihrer christlichen Ideologie, indem sie durch die Hervorholung der gotischen Vorstellungswelt einerseits und des Volksliedes anderseits [1]) auch den lyrischen Stil lockerte und die große Form entsprechend ihrer auflösenden Tendenz zurückdrängte. Hölderlin und der reife Goethe auf der einen Seite und die Romantik auf der anderen Seite können als Typen für den Widerstreit innerhalb des dichterischen Sprachgeistes überhaupt gelten. Der Kampf, notwendig durch Weltanschauung und Temperament, der natürlich auf der ungleich breiteren Grundlage des antiken oder christlichen Lebensgefühls überhaupt geführt wurde, ist nie verstummt, wobei er in unseren Tagen durch Nietzsche seine deutlichste Formulierung erhielt. Diesem Bewußtseinsstreit parallel laufend hat sich der Sprachleib entwickelt und abgestuft und zwar von Klopstock, Goethe und Hölderlin über die Romantiker, Eichendorff, Platen, Hebbel, die Annette und C. F. Meyer zu Stefan George, bis endlich die jüngste, die expressionistische Lyrik ganz neue sprachliche Probleme stellte.

Das Objekt der Formung.

Um den wichtigsten Begriff der Untersuchung, das Wesen des Wortes als des dichterischen Elementes, klarzustellen, ist es nötig weit auszuholen. Wobei man sich hüten muß, Technik und Material zu verwechseln. Ich setze Material gleich mit dem künstlerischen Element, während der übliche Begriff des Materials für mich gleich Technik ist. Geht eine Technik über das Material hinaus, ist der Bannkreis der Kunst durchbrochen. Dies ist die Gefahr alles Barocken. Mit der Gestaltung des Materials ist alle künstlerische Arbeit getan. Darüber

[1]) Schon Herder inaugurierte eine einseitige Vorstellung von Lyrik, auf die im wesentlichen noch immer die übliche populäre Anschauung zurückgeht. Er pries als Kennzeichen der wahren Dichtung das naturmäßig Unbewußte und Ungebundene und zwang auch der strengsten Kunstform diese Merkmale auf, indem er in Pindar, Dante usw. das Dunkle, Rauschartige auf Kosten des Geformten in den Vordergrund rückte.

Digitized by Google

hinaus wirken hieße aus der Kunst ein Spiel, aus der Notwendigkeit eine Not oder aus der Freiheit eine Willkür machen. Man muß sich hüten, in diesen Gedankenkreis einen psychologischen Begriff hineinzutragen, die Verwirrung nähme sonst kein Ende. Die Begriffe des Materials (d. h. des künstlerischen Elementes) und der Geformtheit (d. h. des geformten Elementes) müssen genügen. Das Wesen des Gedichtes also definiert sich folgendermaßen: das Wort ist das Material des Dichterischen, d. h. das dichterische Element, seine Technik ist die Syntax.

Das Gedicht ist die Gestaltung des Wortes, also nicht etwa des Erlebnisses. Die Gestaltung eines Erlebnisses setzt immer eine Distanz voraus zwischen dem Subjekt und dem Objekt, zwischen Seele und Erlebnis, zwischen Wille und Welt. Diese Distanz besteht aber beim lyrischen Dichter nicht. Dem Lyriker eignet die glücklichste und primitivste Form des Schaffenden, schaltet doch seine Kunst von vornherein jeden Abstand zum Erlebnis aus. Das Chaos als Objekt existiert für ihn nicht. Der Lyriker ist an sich formhaft, sein seelischer Zustand ist bereits geformt, seine Bereitschaft fällt mit dem Besitz zusammen. Die ungeheure Arbeit, sich der Welt zu bemächtigen oder die Welt zu durchdringen, die noch Dante und Shakespeare leisten mußten, fällt für ihn fort. Er spürt die Welt nur, insofern sie in ihm ist oder als Anstoß auftritt, um sein Ich in Vibration zu versetzen. Wieviel von der Welt in ihm ist, das bestimmt seinen Wert, je mehr er draußen fühlt als Problem, als Ungeformtes, als Lebensrätsel, als Frage nach Gott, das bestimmt den Grad seiner inneren Geformtheit. Deshalb blieb es erst dem Lyriker vorbehalten, den vom Altertum bis zur Renaissance gehenden Zwiespalt zwischen Erlebnis und Bild dadurch aufzuheben, daß er beides gleich setzte. Während dort noch ausschließlich das Gewordene, das Sein in Frage stand, wird hier das Werden, die Bewegung selbst wesentlich. Von eigentlicher Lyrik kann man deshalb auch erst mit dem Abschluß des Rokoko sprechen. Dort erst wurde es dem Dichter möglich, sein bewegtes Ich zum Mittelpunkt zu machen, da ja mit der endgültigen Lockerung des gefügten Kultur- und Weltbildes das Gewordene wieder zum Werden, das Sein wieder zur Bewegung wurde. Die erst gebundene (Renaissance), dann erstarrte (Rokoko) Welt löste sich wieder auf, im Bewußtsein strömte die Welt wieder in alter Unbegrenztheit im gleichen Fluß wie das bewegte Ich. Nun auch konnte die Sprache wieder im eigenen Geiste, der ja die Bewegung ist, tönen. Keine Welt drängte sich mehr dazwischen und machte Bilder zu ihrer Bewältigung notwendig [1]). Lyrik

[1]) Die eigentliche lyrische Bilderwelt hat anderen Sinn. Da bedeutet das Bild

Digitized by Google

in eigentlicher Bedeutung ist also erst möglich geworden in der Moderne, die Klopstock einleitet. Diese ganze Entwicklung ist freilich nur dann zu verstehen, wenn man sich die Tatsache, daß die lyrische Bereitschaft immer schon Form sei, lebendig hält. Eine Welt landläufiger Vorstellungen wird hiermit weggeräumt: nicht das Erlebnis ist der Stoff, sondern die Bewegung des Dichters als Sprache. Das apriorische Verhältnis des Ich zum Erlebbaren, nicht was erlebt wird, sondern wie erlebt wird, nicht weshalb die Seele bewegt ist, sondern wie sie bewegt ist: das ist der Stoff des lyrischen Gedichtes. Schon deshalb ist es untunlich, auf die Gestaltungsarbeit des Dichters, vom Dichter her gesehen, also psychologisch, einzugehen. Die Fragestellung nach der seelischen Verfassung des Dichters muß ja immer mit der nach dem Gedicht selbst zusammenfallen. Da er selbst schon die Form ist, müßte die Frage nach ihm immer auch gleichzeitig die Frage nach dem Gedicht sein. Da das Wortgebilde nicht geformte Welt sondern geformte Bewegung, nicht geformtes Erlebnis sondern geformtes Verhältnis ist, so führt uns das Forschen nach dem Formungsprozeß auf den formenden Faktor: den Rhythmus, dessen Begriff man vorläufig hinnehmen mag. Das Verhältnis von Rhythmus zu Wort ist also der eigentliche Kernpunkt.

Das Wort als dichterisches Element.

Das Wort ist ein zweifaches Phänomen. Man kann durch das Wort etwas mitteilen. Man kann im Wort etwas verkörpern. Das Wort ist ein so selbstverständliches Verkehrsmittel, eine so unbewußte Möglichkeit, sich mitzuteilen, daß seine Eigenschaft als Naturphänomen kaum ins Bewußtsein tritt. Und das ist zum Verständnis des Dichterischen nicht wesentlicher, als einzusehen, daß das Wort ebensosehr eine selbständige Tatsache ist, deren bloßes Dasein ein Leben, eine Natur bedeutet. Die Getrenntheit dieser beiden Erscheinungen [1]) ist

keinen Umweg des Gefühls zur Welt, sondern ist lediglich eine Form der Schwingung. Daher ist sie, auch wo sie ihre Umrisse aus fertigen Kulturen nimmt, immer im Subjekt des Dichters gegeben. Hölderlins griechische Bilderwelt ist eben deshalb ureigen, weil Hölderlin sie aus griechischem Erlebnis gebar. Er sah mit griechischem Auge, nicht durch die griechische Brille. Seine Bilder sind nicht Objekte, sondern Formen seiner antikischen Bewegtheit schlechthin. Anders der hellenistische Vorstellungsapparat des Rokoko. Während die Renaissance ihre Bilder erlebte und Hölderlin sie gebar, hat das Rokoko sie erlernt. Sie dienten ihm zur Verzierung, als Ornament, als Beziehung, während sie Hölderlin Gestalt, Daseinsform, Wesen waren.

[1]) Es kann hier nicht untersucht werden, welche von beiden Erscheinungen die genetische Priorität besitzt. Doch wäre eine geschichtliche Untersuchung über

Digitized by Google

unüberbrückbar. Für die Erfassung des Dichterischen gibt es kein wichtigeres Gefühl als dieses, daß mit dem gesellschaftlichen Wort etwas bezeichnet sei, mit dem dichterischen Wort aber etwas verkörpert sei. Nur mit diesem Wort, dem Wort, das Leib ist, haben wir zu tun [1]). Nicht zufällig klingen hier religiöse Vorstellungen an. Der wahre Charakter des Verses ist eben religiös, seine Bewegung hat die Kraft der Beschwörungsformel, die den Dämon bannen soll. Der gebundene Dionysos und das Wort, das Fleisch geworden ist, sind im ganzen Reiche des Geistigen die einzigen Parallelerscheinungen zur künstlerischen Form. Der künstlerische und der religiöse Leib ist das gleiche Bild, vor dem die Hellenen beteten. Der Künstler sucht immer Gott und findet immer das Bild. Im dichterischen Wort ist das raumlose Denken zum räumlichen Sein, der Begriff zur Angeschautheit geworden. Die Immanenz des Wortes hat absoluten Sinn, der nicht aufs Menschliche zurückzudeuten oder aufs Göttliche hinauszudeuten braucht. In beiden Fällen saugt das Wort das Erlebnis endgültig auf, im ersten so, daß nichts mehr aus der schöpferischen und erleberischen Sphäre ins Gebilde hineinragt, im zweiten so, daß noch nichts den bildlichen Guß zu zersprengen sucht, um eines transzendierenden Gefühles willen. Wo der wahre Charakter des dichterischen Wortes begriffen wird, wird die restlose Verkörperung nie gestört, das würde der Charakter des Wortes nicht zulassen, wohl aber treten Verschiebungen nach dem Erleben (dem Psychologischen) hin ein, und ebenso über das Vollendete hinaus nach dem Göttlichen (Transzendenten) hin ein und zwar durch den Rhythmus (dichterische Bewegung).

Das Gebilde steht also zwischen zwei Sphären. Unter ihm liegt das Bereich des Erlebens, das typisch Menschliche. Es ist das Bereich des ungeordneten Daseins, dessen sinnloses Durcheinander und Nebeneinander aller Dinge und Gefühle voll schweifender und ungebundener Sehnsucht zur Gestaltung drängt. Hier im Gemüt ist das Leid zu Hause, diese Sphäre und ihre Kategorien meiden wir, um der Psychologie zu entgehen. Über dem Gebilde liegt das Bereich der Hingebung, das typisch Göttliche. Es ist das Bereich der Ideen, in dem ebensowenig Ordnung herrschen kann, weil dort die Dinge keinen

---

den gesellschaftlichen oder mystisch-religiösen Ursprung der Sprache wichtig. Vielleicht würde diese Untersuchung die prähistorische Kongruenz dieser Sphären lehren. Lazarus Geiger hat Untersuchungen nach dieser Richtung hin angestellt.

[1]) Der Begriff »Leib« in seiner prägnanten Bedeutung stammt von Friedrich Gundolf, dessen lebendiger Begriffsbildung ich stark verpflichtet bin, was hier ein für allemal dankbar festgehalten sei. Ich verweise auf seine beiden Hauptwerke »Shakespeare und der deutsche Geist«, Berlin 1911 und »Goethe«, Berlin 1917.

Digitized by Google

Sinn mehr haben. Denn die Einmündung ins Grenzenlose will aller Dinge entkleidet sein.. Aber es gibt auch kein Bedürfnis mehr nach Ordnung, weil die Ordnung schon überwunden ist. Dort im Geist ist das Glück zu Hause. Diese Sphäre und ihre Kategorien meiden wir ebenfalls, um der Metaphysik zu entgehen. Wir haben allein zu tun mit der Ästhetik, deren Gegenstand das Zwischenreich ist, das Reich der Form, des typisch Künstlerischen. Es ist das Bereich des Leibes, in dem das wirre Leben spurlos zur Ordnung verkörpert, in dem es weder Sehnsucht noch Hingebung gibt, sondern nur stolzes Aufsichselbstberuhen im Gleichgewicht aller Kräfte. Hier ist die Größe zu Hause. Diese Sphäre hat ihre eigenen Gesetze, die eine eigene Welt beherrschen, eine Welt neben unserer Welt, ein Leben neben unserem Leben. Nur dieser Welt kann das dichterische Wort angehören, weil sein geschlossener und absoluter Charakter aller Grenzenlosigkeit nach innen und außen spottet.

Der Rhythmus.

Wir sind somit zur Kenntnis der dichterischen Sphäre und des Materials, des Wortes heraufgerückt und fragen nun, wodurch dies Material aus seiner Bereitschaft herausgehoben und zum Werke, zum Gedicht zusammengerückt wird.

Die an sich unbeweglichen Bestandteile des Gedichtes verlangen zu ihrer letzten Formung natürlich eine Bewegtheit, und auch vorhin wurde schon angedeutet, daß die verschiedenen Gestaltungsschichten nuanciert werden durch eine Bewegung, welche den Schwerpunkt innerhalb des geformten Bildes zu verschieben sucht. Die antike Mythologie bringt dieses von uns begrifflich zu bestimmende Phänomen vollkommen zur Anschauung. Sie erzählt, daß Amphion die Baublöcke durch sein Saitenspiel bewegt und zur Mauer gefügt habe. In der Tat gibt es keine klarere Veranschaulichung für die Funktion, die unser neues Phänomen, der Rhythmus, inne hat. Der Rhythmus ist das Korrelat der dichterischen Bewegung, welche nicht nur die Wortelemente zur Einheit verbündet, sondern auch das Eigentümliche jedes einzelnen Gedichtes ausmacht. Der Charakter der dichterischen Bewegung ist also ein formender, und zwar in der Weise, daß er die Worte aus ihrer generellen Absolutheit heraushebt und ihnen die Möglichkeit gibt, in verschiedenen Gebilden verschiedenes Gewicht zu haben. Denn an sich ist das Wort in seiner Selbständigkeit unwandelbar und kann als solches nur einem apriorischen Gedicht, dem Gedicht an sich, zum Material dienen. Die dichterische Bewegung (Rhythmus) aber ist ein Ordnen im Reich des Wortes, welche die Ele-

Digitized by Google

mente in ein bestimmtes, tausendfach wandelbares und unerschöpfliches Verhältnis zueinander setzt und so den originalen (persönlichen) Charakter des Gedichtes hervorbringt. Diese spezialisierende und ordnende Tätigkeit des dichterischen Rhythmus zeigt deutlich, daß sie eine Verwechslung mit dem musikalischen Rhythmus nicht zuläßt. Durch Schopenhauer sind wir genügend über das Wesen der Musik unterrichtet, um einzusehen, daß der musikalische Rhythmus niemals ordnet und spezialisiert, sondern die Geschlossenheit des Bildes durchbricht. Der musikalische Rhythmus öffnet das Bild und gestattet ein Hin- und Widerfluten zwischen dem Bild und jener Welt, wo die Urformen, noch nicht Ding geworden, schlummern. Die Selbstsicherheit der Gestalt, das runde Vollendetsein wird aufgelöst und an den Abgrund der Universalität getrieben, d. h. der heroische Charakter des Bildes wird tragisch gelockert. Nietzsche hat vom Walten des Musikalischen innerhalb der künstlerischen Gebilde bahnbrechend gesprochen. Freilich stellte er nicht das Tragische als Form sondern als Weltzustand und Lebensgefühl dar, und somit wurden seine Resultate keineswegs ästhetische, sondern metaphysische und psychologische, wobei er dann allerdings Erkenntnisse gewann, deren ungeheure Tragweite noch lange nicht völlig ins Bewußtsein gedrungen ist. Immerhin hat er ganz eindeutig verkündet, daß alles Bildhafte (Apollinische) durch den Geist der Musik gefährdet wird und dies genügt uns, um darauf zu dringen, daß die wesentliche Verschiedenheit von musikalischem und dichterischem Rhythmus klar bleibe. Zwar zeigt sich, daß das Gleichgewicht der Form den größten Verschiebungen unterworfen ist, wodurch die Nuancen der »Art« entstehen, daß aber diese Verschiebungen immer innerhalb des Gebildes verharren, der absolute Charakter des Wortes also gewahrt bleibt, während der musikalische Rhythmus ihn zerstört.

Die Plastik des Wortes.

Man darf die Erkenntnis von der Bildhaftigkeit des Wortes nicht ins Stoffliche übertragen. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß das Wort als Leib gleichzeitig auch eine möglichst deutliche Bildhaftigkeit der Vorstellung im Leser hervorrufen müsse. Die Verleibungstätigkeit des Dichters beruht keineswegs darin, sein Erlebnis nun auch möglichst augenhaft darzubieten. Man vergesse nicht, daß nicht etwa das Auge das wesentliche Organ zur Erfassung lyrischer Gebilde ist, sondern das Ohr. Nicht auf die Erzeugung von Bildern kommt es an durch Vermittlung des Wortes, sondern auf Sichtbarmachung von Bewegung innerhalb des Wortes. Oder, mit modernen Schlagworten

Digitized by Google

ausgedrückt: es handelt sich nicht um Impression, sondern um Expression. Wohl gemerkt, es steht hier immer nur der Idealtypus des Gedichtes in Rede. Genaue Betrachtung wird ergeben, daß, je wesenloser das Wort in der dichterischen Reihe steht, um so farbiger, optisch erfaßbarer die flüchtige Impression des augenblicklichen Naturzustandes ist. Im Mittelpunkt meiner Erwägungen steht der gedachte Extrakt aller ins Individuelle gebrochenen Besonderheiten und Unzulänglichkeiten: das Gedicht an sich, dessen Vorstellung aus einer möglichst breiten Kenntnis der gesamten Masse des Lyrischen gewonnen wird. Damit sollen keineswegs ästhetische Postulate oder Rezepte aufgestellt werden, sondern nur wesentliche und lebendige Gesetze, durch die der geschichtliche und ästhetische Ablauf seinen tieferen Sinn offenbart. In der ganzen Fülle des wirklich Vorhandenen erfährt gerade dieser Begriff der Bildlichkeit des Wortes seine weitgehenden Veränderungen. Da die Formung durch den Rhythmus geschieht, und nicht vom Auge her, so kann ihr Ziel schlechterdings nicht auch gleichzeitig die Plastizierung eines von außen her in den Sprachfluß hineingerissenen Stückes Welt sein. Plastik der Sprache ist eine Eigenschaft eben der Sprache, deren Wesen Bewegung ist. Ihr Sinn kann nicht Hervorrufung außersprachlicher Bilder sein. Wir erfahren z. B. bei Lenau und Eichendorff, von denen später gezeigt wird, wie wenig primär das Gefühl für Absolutheit des Wortes in ihnen wohnt, daß gerade bei ihnen die augenmäßige Bildlichkeit ganz besonders freudig quillt, daß sie mit allen Mitteln zur Versichtbarung ihres Zustandes Impressionen von großer Eindringlichkeit hervorbringen, aber eben nicht innerhalb der Wortmöglichkeit, sondern rein optisch, augenhaft, farbig, eindrucksmäßig. Nein, Bildlichkeit der Sprache ist etwas anderes. Bildlichkeit der Sprache entsteht da, wo der Dichter imstande ist, das Wort selbst als Zweck zu begreifen und mit Sinnlichkeit zu füllen [1]). Die Stücke der Palatinischen Anthologie stellen viel mehr sehbare und ergreifbare Bilder vor unsere Augen als die Epinikien, aber an Pindar gemessen ist der alexandrinische Sprachgeist doch schon abgeleitet und degeneriert. Das Bestreben des noch nicht völlig erblühten oder schon abklingenden Sprachgefühls geht dahin, den sprachlichen Ablauf von der Zeit in den Raum zu versetzen, hoffend, daß in der räumlichen Sphäre jene Bildhaftigkeit, die das Ich

[1]) Wohl gemerkt wird Sinnlichkeit hier in anderem Sinne gebraucht, als sie von Th. A. Meyer bekämpft wird, der darunter das empirisch Vorstellungsmäßige versteht. Meyers Buch (Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901) macht den Gedanken, daß der Charakter des poetischen Wortes überanschaulich und die Sprache kein Vehikel für Sinnenbilder sei, zur Grundidee scharfsinniger und radikaler Ausführungen.

Digitized by Google

noch nicht oder nicht mehr inne hat, sich einstelle, weil der Kategorie »Raum« das dreidimensionale, das malerisch plastische Bild ja investiert ist. Die geistige Gebundenheit des Sprachleibes aber wird dadurch gelockert, und die impressionistische Erzeugung bewegt sich außerhalb des Wortes. Plastik der Sprache beruht in der restlosen Erfassung des Wortes als Einzelwesen, in der völligen Erschöpfung der inneren Wortbedeutung selbst, kurzum im Gefühl für die Sprache als Zweck und Stoff, nicht als Mittel, für die Absolutheit des Wortes. Dilthey[1]) hat eine Erklärung gegeben, die natürlich von seinem Beispiele, Hölderlin, dem äußersten Sprachplastiker, aufs allgemeine ausdehnbar ist und der nicht viel hinzugefügt werden kann: »So ist die erste Aufgabe innerhalb der Zergliederung der Form eines Dichters, die Mittel zu erfassen, durch die er Worte wirksam zu machen weiß. Hölderlins lyrische Kunst wirkt zunächst dadurch, daß sie durch eine eigene Sparsamkeit mit dem Wort jedem einzelnen Wort einen stärkeren Eigenwert gibt. Wenn wir in der Regel beim Lesen forteilend das einzelne Wort nur als Zeichen für den Zusammenhang des ganzen Wortgefüges benützen, so läßt uns hier die Sparsamkeit des Ausdruckes bei den Worten verweilen. Das Gefühl tritt hinter seiner schlichten Bezeichnung gleichsam nackt heraus.« Das ist es, »das Wort wirksam machen,« es als Eigenbild bestehen lassen, seine ihm innewohnende Bildkraft in sich selbst auswirken lassen, nicht das Wort wirkungslos machen und dafür etwas anderes, die Impression, zur Wirkung bringen, für die die Worte nur Mittel sind! Und Rudolf Borchardt sagt in seinem grundlegenden »Gespräch über Formen«[2]): »Wem zehn Worte, die als das was sie sind, so und nicht anders im Verse beieinander stehen, wem diese Unwiderruflichkeit der Formen nicht sinnliches, geliebtes Dasein schlechtweg sind, der glaube nicht zu leben.« Und er ruft weiter warnend aus: »Liebe ich denn an einem Vers etwas, was außerhalb seines Gefüges noch da wäre!« Und dies ist umso mehr richtig, da ja die Sprache als Material, ebenso die Syntax als Technik, für alle menschliche Bewegung den angemessensten Gestaltungsraum bietet, weil sie ja mit dem menschlichen Geist identisch sind, weil sie dem menschlichen innewohnt, nicht erst, wie die anderen Materiale, wie Raum und Maß, durch Vorstellung erzeugt werden muß, um in der Bewegung des Geistes wirksam zu werden.

---

[1]) Dilthey, »Das Erlebnis und die Dichtung.«

[2]) Rudolf Borchardt, »Platons Lysis deutsch und das Gespräch über Formen« (Leipzig 1905).

Digitized by Google

Der artende Rhythmus.

Um nun in die Arten des lyrischen Gebildes selbst einzudringen, erinnern wir uns zunächst an das, was vom Rhythmus als formender Funktion gesagt wurde. Das Gedicht, so hieß es, ist ein Zustand, der durch das Walten des Rhythmus geformt und geartet wird. Die Art und der Grad der Formung, das, was den besonderen Charakter des Gedichtes in jedem einzelnen Falle ausmacht, wird durch den Rhythmus hervorgerufen. Die Worte, d. h. die dichterischen Elemente, werden durch den Rhythmus gefügt. Nächstes Problem ist das Verhältnis von Rhythmus zu Wortfügung. Wir stellen fest, daß der Rhythmus erstens nicht jedes einzelne Wort durchdringt, daß also die Reihe oder gar die Strophe über den Rhythmus Gewalt bekommt, zweitens ein völliges Gleichgewicht von Rhythmus und Wortfügung vorliegt, daß also Rhythmus und Wort oder, genauer, Wortgruppe (was ja dem Charakter der deutschen Sprache als einer Sprache voll Partikel, Pronomina usw., d. h. von Worten verschiedener Schwere, gemäß ist) sich gegenseitig gleichmäßig durchdringen, daß drittens der Rhythmus stärker ist als die Wortfügung, daß er diese durchbricht und so die Worte auseinander reißt und isoliert. Dies ist zunächst der Tatbestand, der sich rein äußerlich darstellt, wenn man fragt, was eigentlich Heines Lied und Platens Gedicht und Hölderlins Hymne zueinander in Gegensatz setzt. Daß diesen Gegensätzen auch entsprechend unterschiedene geistige Inhalte parallel laufen, zeigt sich bei tieferem Eindringen. Wobei uns zu Hilfe kommt, daß Norbert von Hellingrath drei fundamentale stilistische Begriffe des Dionysius von Hallicarnaß (*»De compositione verborum«*) in einzigartiger Weise wieder lebendig gemacht hat[1]). Er ergreift die drei lyrischen Stufen, die eben von der rhythmischen Seite her aufgezeigt wurden, von der Wortfügung her und nennt sie glatte Fügung, wohltemperierte Fügung, harte Fügung. Nehmen wir diese drei Begriffe, deren Sinn wohl schon im wesentlichen geahnt werden kann, vorläufig hin, erkennen wir endlich diese drei Stufen unter dem Namen von »Lied«, »Gedicht« und »Hymne«, so haben wir einen dreifachen Ausgangspunkt für die endgültige Klärung und Formulierung unseres Systems.

Das Lied.

Das Lied zeigt, wie gesagt, zunächst seine Eigentümlichkeit im Verhalten des Rhythmus. Betrachten wir auf der einen Seite die Worte

[1]) Norbert von Hellingrath, Hölderlins Pindarübertragungen. Prolegomena zu einer Erstausgabe, Jena 1911.

Digitized by Google

und auf der anderen Seite den Rhythmus, so finden wir, daß der Rhythmus das einzelne Wort nicht durchdringt, nicht im kräftigen Auf und Ab in jedes einzelne Wort aus- und einströmt, sondern gleichsam dünner und bedeutungsloser als dieses unter der Fügung hinfließt. Der Rhythmus weist nicht auf das Wort hin, um ihm Zwang und Notwendigkeit zu verleihen, sondern lenkt im Gegenteil von ihm ab. Die innere Bewegung reicht nicht aus, um dem Wort die unerbittliche Notwendigkeit seines Soseins an Ort und Stelle zu verleihen. Sie ist nicht stark genug, um jedes einzelne Element zum Tönen zu bringen: ganze Reihen haben nur einen Ton. Die Bewegung wird außerhalb der Worte wirksam, nicht jedesmal im einzelnen dichterischen Element, sondern meist erst in der ganzen Reimreihe, ja sogar oft erst innerhalb mehrerer Reihen [1]). Der geringere Grad innerer Geformtheit, der notwendig damit verknüpft ist, liegt zweifellos in der seelischen Beschaffenheit des Lyrikers. Sein Ich ist nicht in dem Maße formhaft, daß seine Bewegung das Material restlos zu durchdringen imstande wäre. So erklärt sich auch, daß gerade die romantische Poesie fast durchweg diese Eigentümlichkeit für sich in Anspruch nimmt. Der Romantiker, dem »die Bewegung der Sprache um der Bewegung, nicht um der Gestaltung willen« (Gundolf) da ist, macht auch hier seine auflösende Tendenz geltend. Er sucht immer etwas, was über die Kompetenz des Wortes hinausgeht, er bedient sich des Wortes als Mittel, um durch dies etwas zu erzeugen. Und so ist der Begriff »Stimmung« so recht sein ureigenes Produkt. Und wenn Nadler [2]) meint, daß »die begabtesten Lyriker: Eichendorff, Brentano, Heine, Storm, Mörike den Vers vom Rhythmus aus bauen, d. h. durchaus volkstümlich und nicht nach hergebrachten Schemen«, so kann dem nur entgegengehalten werden, daß eben dabei das eigentliche Element, das Wort, nicht zu seinem Rechte gekommen ist und seine Absolutheit nicht durch das Vorherrschen des Rhythmischen, sondern durch seine Isolierung oberhalb der Worte geschwächt wurde. Ein Drittes wurde eben von diesen Lyrikern zur Geltung gebracht, was dem Wort nicht eingeboren ist: Die Melodie.

[1]) Wir finden dies bei Rainer Maria Rilke, der die Fähigkeit, ganze Reihen auf einen Ton zu stimmen durch die fast unhörbare Zartheit seines Rhythmus bis aufs äußerste ausgebildet hat. Ich setze ein Beispiel her, das charakteristischerweise nicht in Reihen abgesetzt sondern wie Prosa durchgedruckt ist: »... Flußabwärts treiben die Blumen, welche die Kinder gerissen haben im Spiel; aus den offenen Fingern fiel eine und eine, bis daß der Strauß nicht mehr zu erkennen war. Bis der Rest, den sie nach Haus gebracht, gerade gut zum Verbrennen war. Dann konnte man ja die ganze Nacht, wenn einen alle schlafen meinen, um die gebrochenen Blumen weinen.« (Das Buch der Bilder, Requiem, S. 181.)

[2]) Josef Nadler, Eichendorffs Lyrik, Prag 1908, S. 115.

Digitized by Google

Die Worte, nicht mehr individualisiert durch den Rhythmus, werden aus ihrem Einzelleben herausgehoben, sie fangen an, um des Zusammenhangs willen zu existieren. Einfachster Satzbau, der sich dem Verlauf der Umgangssprache dicht nähert, macht sich geltend, ja, ganze Wortzusammenstellungen erstarren und treten immer wieder auf, kurzum, das absolute Wort ist gelockert; worauf es jetzt ankommt, ist, die Worte zusammenfließen zu lassen zu einer Melodie, aus dem Gesamten der fast willkürlichen Worte (willkürlich vom Leser aus, nicht vom Dichter aus) eine hinziehende Einheit emporsteigen zu lassen, nicht dem einzelnen Wort verpflichtet, sondern über der Reihe schwebend, schwimmend und ungebunden. Die scheinbare Wesenlosigkeit, ja Banalität der Worte bei Heine, die ja in Wirklichkeit wohl erwogen und mühevoll erarbeitet war[1]), hat ja gerade darin ihren Sinn, daß ihrer Gesamtheit doch ein reiner Ton entschwebt:

Du bist wie eine Blume,
So hold so schön und rein ...

Freilich zeigt gerade dieses Gedicht eine gewisse innere Bildlichkeit dadurch, daß dem glatten Fluß schon eine geistige Vorstellung, ein bildliches Urteil, nicht lediglich ein Duft, eine Farbe, eine Impression entschwebt. Deutlicher Eichendorffs Strophe:

Kaiserkron und Päonien rot,
Die müssen verzaubert sein.
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blühen sie hier so allein? (Der alte Garten.)

Hier zeigen sich deutlich alle Symptome beieinander: Fügung von äußerster Glätte, d. h. Bedeutungslosigkeit des einzelnen Wortes, flüssige schlichte, syntaktische Verknüpfung, größte Unauffälligkeit in der Wortwahl, weiter von Reimzeile zu Reimzeile immer nur ein Ton, denn zum einzelnen Wort dringt der Rhythmus gar nicht durch, und dennoch: Welch eine hinreißend traurige und süße Strophe! Das Geheimnis steckt eben nicht in den Worten, denn diese sind zusammengezogen zur glatthinfließenden Zeile, aber darüber schwebt ungreifbar und unbeschreiblich die Melodie. Ein anderes Beispiel:

Hörst du die Gründe rufen
In Träumen halb erwacht?
O von des Schlosses Stufen
Steigt nieder in die Nacht! —
Die Nachtigallen schlagen,
Der Garten rauschet sacht,
Es will dir Wunder sagen
Die wunderbare Nacht.
(Die Nacht 4.)

Hier der gleiche Vorgang. Die Verszeile tönt einheitlich im flüchtigen

[1]) Wie gründlich und innerlich er die stilistische Arbeit auffaßte, zeigen seine vielen feinen Bemerkungen über Wort und Metrum z. B. in einem Brief an Immermann über dessen Epos »Tulifäntchen«. (23. April 1830.)

Digitized by Google

Ablauf, schlichte Hauptsätze ziehen unauffällig vorbei, ja, die Vorstellung kann eine gewisse Konvention nicht verleugnen. Die »Gründe rufen«, »die Nachtigallen schlagen«, der »Garten rauscht« in der »wunderbaren Nacht« wie so oft in der Romantik, nichts also ist da, was uns irgendwie zwingen könnte, am Wort zu haften. Wenn trotzdem dies wunderbar duftige Gebilde entsteht, dessen Schönheit sich niemand entziehen kann, so beweist dies, daß eben etwas anderes erreicht werden soll als dem Wort selbst innewohnendes: Melodie und damit also Stimmung. Daß dieser Begriff geradezu als ein bewußtes Postulat der Romantiker gelten kann, dafür bietet ja schon ein flüchtiges Durchblättern der romantischen Schriften zahlreiche Belege, nicht nur den geradezu komischen Satz des Grafen Loeben, der so recht die Quintessenz einer nachgeäfften und auf die Spitze getriebenen Romantik enthält [1]): »Man hat mir immer gesagt, daß die Sprache das Element des Dichters sei, und ich bin mir doch oft recht poetisch vorgekommen, wenn ich gerade sprachlos war.« In diesem Sinne ist auch Nadlers Satz [2]) zu deuten: »Und schließlich kennt gerade die Lyrik Kunstmittel, die weder sprachlicher noch metrischer Natur sind, Kunstmittel, die gerade im Verschweigen bestehen.«

Dies Kunstmittel der Stimmungserzeugung eignet natürlich nicht den Romantikern in ihrer Eigenschaft als Literaturgruppen allein. Wenn es hier spezifisch romantisch genannt wird, so ist das eben nicht zeitlich, sondern geistig zu fassen, als Stichwort für eine ganz bestimmte seelische oder weltanschauliche Disposition. Dem plastischen Menschen ist sein Dichten Befreiung durch Bannung, Bildmachung in der Sprache (nicht im optischen Bilde), dem romantischen Menschen ist sein Dichten Befreiung durch Auflösung. Der plastische Geist löst sein Erlebnis von sich los, er gibt ihm Form durch den Rhythmus und dadurch absolutes Dasein, der romantische Mensch löst sein Erlebnis auf, er gibt ihm Melodie, Stimmung, er bringt es von sich weg in Bewegung. Während jener durch restlose Erfassung des Wortes und durch die gleichmäßige Durchdringungsarbeit des Rhythmus seine ordnende Tendenz darlebt, mischt der andere die Worte zur Stimmung zusammen, entsprechend dem romantischen Bedürfnis, Abgrenzungen aufzulösen und Beziehungen herzustellen, das z. B. bei Novalis im Taumel der Vermischung aller geistigen Elemente zur Poesie wahre Orgien feiert. Hier drängt sich zum Vergleich die Musik ohne weiteres auf.

Auch der musikalische Rhythmus arbeitet dem dichterischen

[1]) Guido, Mannheim 1809, S. 196.
[2]) Eichendorffs Lyrik S. 14.

Digitized by Google

Rhythmus von Grund aus dadurch entgegen, daß er dessen spezialisierende Tätigkeit auflöst, daß er, allgemein gesagt, dem Gestaltungsdrang seine zersprengende auseinanderflutende Tendenz entgegensetzt. Haben wir auf der einen Seite den innewohnenden Verleihungsdrang, die seelische Schwingung aus den Verstreutheiten in Natur und Erlebnisse im menschlichen Material der Sprache zusammenzuballen, so finden wir auf der anderen Seite jene unheimliche Kunst, die nichts Menschliches an sich hat, als daß sie ihre Gesetze dem logisch ablaufenden Intellekt entnimmt, also nach reinen Relationsgesetzen, nicht lebendigen, organischen Gesetzen der bildhaften Geburt und des wesenhaften Wachsens verfährt, die weiter alles Geformte in ihre Jenseitigkeit aufsaugt und ohne Bindung aus dem Universalen redet. Der wahrhaft musikalische Geist und der plastische Geist werden sich nie verständigen können, denn der eine sucht auf, was der andere überwindet, der eine strömt in das ein, was der andere in sich zusammengeballt hat: das Chaos. Erst der romantische Mensch fühlt hier Verwandtes, liebt er doch auch um ihrer selbst willen die Sehnsucht, die ins Ungebundene geht. Kein Wunder also, daß gerade und fast ausschließlich diejenigen lyrischen Gebilde komponiert werden, die wir als Lieder, als Gebilde glatter Fügung bezeichnet haben. Denn in diesen Gebilden ist ja schon ein Schritt zu dem getan, was die Musik restlos besorgen wird, die Entstofflichung des Wortes, damit die Verwandlung des im Sprachleib investierten Menschlichen ins Universale. Und zwar ist dies geschehen durch die Melodie oder durch die Stimmungserzeugung, oder wie wir es immerhin nennen wollen, kurzum, durch die unsinnliche Art, Worte zum Zweck der Erzeugung eines dritten, inkommensurablen Faktors lediglich zu benutzen. Vergegenwärtigen wir uns das von Schumann vertonte Gedicht von Eichendorff:

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot,
Da kommen die Wolken her.
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.

Zerlegen wir das Gedicht dialektisch in Erlebnis und Formung, so tritt ein recht komplizierter Gefühlsverlauf heraus, der begrifflich nicht leicht zu formulieren wäre. Ich meine: Die seelische Situation ist äußerst spezialisiert, einmalig und persönlich. In der Formung nun erscheint dieser Verlauf schon wesentlich einfacher, denn durch die ersten zwei Verse wird ein Ton angeschlagen, gewissermaßen der stimmungsmäßige Grundakkord für die Situation. Wir haben die Grundfarbe der Melodie. Der Übergang zur nächsten Melodieneinheit verzichtet von vornherein auf jede begrifflich plastische Verknüpfung, der verbindende Ton wird durch das Wort »aber« nur flüchtig ange-

Digitized by Google

schlagen, die Worte »Vater und Mutter« treten begrifflich ebenfalls nicht ins Bewußtsein: Die süße und schmerzliche Melodie eilt auf das Wort »tot« hin, über die anderen hinweg, um dort zu schwingen, auch ist der dargestellte Begriff durch die viel gebrauchte stereotype Zusammenstellung »Vater und Mutter« von diesen Worten selbst unauffällig abgeleitet. In der letzten Reihe endlich derselbe Vorgang. Wesentlich ist also, daß hier nicht ein Aufbau, sondern ein Ablauf vor sich geht, »Bewegung der Sprache um der Bewegung, nicht um der Gestaltung willen« (Gundolf). Aus dem, dialektisch gesehen, höchst verwickelten, persönlichen Stimmungsvorgang, daß die Wolken an die Heimat erinnern, daß diese Erinnerung aber nur um so größere Trauer auslöst, da Vater und Mutter schon lange tot sind und ich hier allein in der Welt bin, wird Verlassenheit schlechthin. Die Worte haben zusammengewirkt, um diese weitgezogene allgemeine Stimmung als etwas, was der Dichter mit den Worten selbst nicht geben will, um diese Melodie zu erzeugen. Das wäre also die erste Auflösung des »primär formhaften« Erlebnisses durch die Melodie. Nietzsche sagt in der Geburt der Tragödie[1]) »das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich«. Er hat damit den soeben beschriebenen Auflösungsvorgang in seiner Art gekennzeichnet. Wieviel mehr aber erleidet das Wort, das Bild, der Begriff die Gewalt der Musik an sich durch die Komposition! Auf die erste Auflösung durch das dichterische Melos erfolgt die zweite, endgültige durch das musikalische Melos. Im vorliegenden Lied hatten wir die Trauer der Verlassenheit als resultierende Grundstimmung festgestellt, also immerhin noch ein Gefühl, das durch den Grund seiner Entstehung determiniert ist und noch gewisse Merkmale der Persönlichkeit an sich trägt. Schumanns Komposition löst auch dieses noch auf. Zwar spüren wir noch in der Begleitung der Melodie der ersten Verse den Versuch, das Bildliche der Worte zu unterstreichen, was in diesem Fall insofern verständlich ist, als dem Bilde bei äußerstem Nachspüren noch eine Spur akustisch erfaßbarer Merkmale (Blitz, Wolken) anhaftet. Aber selbst dadurch wird das Bild aus seiner Beziehung von Blitz und Wolke zu dem seelischen Fall herausgenommen, außermenschlich gemacht und generalisiert. Bei den übrigen Reihen aber hört jede Möglichkeit auf, dem Bilde parallel zu laufen, und Schumann kann eben nur das musikalische Korrelativ geben. Das im Wort geformte, spezielle, einmalige Gefühl wird nun vollends aufgelöst und was übrig bleibt, ist eben Trauer schlechthin, frei flutend, ohne Bindung, ohne Beziehung aufs Menschliche. Der

[1]) Gesamtausgabe, Leipzig 1909, Bd. I, S. 47.

Digitized by Google

Mensch wird in die *Universalia ante rem* hinausgestoßen. Die Trauer an sich bleibt übrig. Die letzte, radikale Auflösung des Gebildes ist erreicht. Die Verleibungsarbeit des Dichters ist aufgehoben.

Es liegt nahe, hier nach dem Volkslied zu fragen, das ja durchweg in die Kategorie des Liedes und der glatten Fügung gehört. Von ihm sagt Nietzsche[1]): »Die Melodie ist also das erste und allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen in mehreren Texten an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem wichtigere und notwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von neuem.« Gerade aus diesem Grunde glaubte ich mir ein näheres Eingehen darauf sparen zu dürfen, weil hier ja einzig der Formungsprozeß verhandelt werden soll. Das Volkslied aber ist anderem Drang entstanden als die Lyrik. Nicht das Ich ist bei ihm primär, sondern die Melodie. Für die innewohnende Melodie werden vom jeweils hinzutretenden Ich Worte gesucht, um diese Melodie zu tragen. Daher sind die Worte nicht einmal Mittel zur Verbildlichung wie beim Lied, sondern lediglich Mittel zur Vermenschlichung: zunächst um es dem Menschen sangbar zu machen, dann, um der Melodie jeweilige Beziehung zur seelischen Situation des Singenden zu geben. Dementsprechend ist auch seine Vorstellungswelt: stereotype Bilder von geringer Mannigfaltigkeit treten immer wieder auf, und auch diese nie ins bildhafte Wort gebannt, sondern im besten Falle durch ein Adjektivum belebt, da ja in der Natur nicht der Bildwert, sondern lediglich der Gefühlswert gesucht wird (Frau Nachtigall, lieben Sternelein usw.).

Im Liede dagegen ist die Melodie etwas Sekundäres, das erst durch die Worte erzeugt wird und sich mit dem Begriff »Stimmung« deckt. Man könnte anstatt Stimmung auch das »Poetische« sagen, im ganz volkstümlichen Sinne. Was gemeinhin unter poetisch verstanden wird, ist gerade dies inkomensurable, was eben vom Wort nicht umgrenzt werden kann. Damit verbunden fällt die stereotype Vorstellungswelt des Liedes ebenfalls unter den Begriff des Poetischen, das ganze Ahnungsvolle der Nacht, Schauer der Dämmerung, Mondschein, schwermütig rauschendes Lied der Wipfel, Liebesseufzer der Sehnsucht, kurz alles Duftende, Melodische, Schwebende und Flüchtig-Impressionistische. Es ist nicht mehr als folgerichtig, daß die Romantiker diesen Begriff in den Mittelpunkt ihrer Kunstanschauung stellten, vor allem Novalis, dem es Religion war, in die er sämtliche Geistes- und Lebensäußerungen aufzulösen trachtete. Kein Wunder, daß ihm der Wilhelm Meister, als ein »Candide gegen die Poesie gerichtet«

[1]) Geburt der Tragödie S. 46.

Digitized by Google

vorkam [1]). Auch das naive Gefühl wird ohne weiteres Brentanos Lied »Wie so leis die Blätter wehn« oder Heines »Lotosblume«, ja selbst noch des jungen Goethe »O gib vom weichen Pfühle [2])« als poetisch anzusprechen, während es kaum darauf kommen dürfte, die Orfischen Urworte oder die Marienbader Elegie so zu bezeichnen. Als poetisch kann eben niemals das plastische Wort in ausgeglichener Fügung gelten, sondern immer nur die von Stimmung oder Melodie gelockerte Reihe. Es ist daher nicht paradox, zu sagen, daß, je mehr sich ein Gedicht sinnlicher innerer Bildlichkeit nähere, es um so unpoetischer werde.

Eins der bedeutsamsten Merkmale des Poetischen ist die Impression, die, wie schon früher gesagt wurde, auch dann gegeben werden kann, oder gerade dann, wenn die Sinnlichkeit aus dem Wort zu schwinden beginnt. Kann auch das Wort als solches mit seiner inneren Bildkraft nicht wirksam werden, so können doch die glatt und flüchtig gefügten Worte als weiteres Symptom des Ablaufs ein augenhaft erfaßbares, bildmäßiges Korrelat zum als Melodie hinfließenden Erlebnis geben. Das Bild tritt hier nicht auf als etwas rund begrenztes, in das das Erlebnis gebannt wäre, sondern gleichsam als Folie, als Illustration zum Erlebnis. Es ist eine Landschaft, durch die das Erlebnis wie ein Buch hindurchfließt. Trotz der Erzeugung des landschaftlichen Bildes ist der Gefühlsverlauf noch deutlich aufzeigbar und spürbar. Das Bild spielt eine der Melodie parallele Rolle. Die Schilderung selbst ist, entsprechend der untergeordneten Tätigkeit des Wortes, wenig genau und eindringlich. Wenn trotzdem die Landschaft vollständig ist mit ihrem Schauer und Duft und Farbigem, so zeigt das eben, wessen die glatte Fügung durch das Zusammengießen der Worte — fast möchte man sagen: trotz der Worte — fähig ist.

[1]) Den Begriff des Poetischen hat mit all seinen Konsequenzen und Auswirkungen Gundolf durchverfolgt, und zwar in »Shakespeare und der deutsche Geist«, Berlin 1911, S. 328 ff., gelegentlich seiner Darstellung von Shakespeares Verhältnis zur Romantik.

[2]) Der »Nachtgesang« ist eins der wenigen reinen Lieder Goethes. Seinem plastischen Geist konnte die glatte Fügung nur selten gemäß sein. Als besonderes Kunstmittel tritt hier die verschlungene, häufige Wiederkehr derselben Reihe auf und das Ineinandergreifen der Strophen durch eine wiederholte Reimzeile. Dadurch wird das Tempo des Ablaufs beträchtlich verlangsamt, die Melodie wird getragener und die Worte werden, da sie fast ausschließlich als musikalische Faktoren auftreten, noch unbewußter auf Kosten des Melos, das dadurch seine Vielstimmigkeit und Feierlichkeit erhält und so als Korrelativ zur poetischen Situation der hehren Sternennacht machtvoll wirksam wird. Auch Brentano handhabt dies dem Refrain ähnliche Mittel zauberhaft in der »Spinnerin Lied« in »Einsam will ich untergehn!« und vor allem in »Aus einem kranken Herzen«. In letzterem ist die fugenartige Wiederkehr einfacher Töne wahrhaft erschütternd.

Digitized by Google

Mörikes Lied »Er ist's«:

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab ich vernommen!

Das Lied bietet gewiß, am Worte gemessen, keine scharfumrissene Schilderung, und doch ist der Eindruck der Frühlingslandschaft restlos in uns erzeugt. Oder Eichendorffs: »Der Soldat«:

Und wenn es einst dunkelt,
Der Erd bin ich satt,
Durchs Abendrot funkelt
Eine prächt'ge Stadt:
Von den goldenen Türmen
Singet der Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Tor.

Auch hier kaum der Versuch einer eindringlichen Malung, im Gegenteil, die ganze für Eichendorffs Stil charakteristische, stereotype Vorstellungswelt, und trotzdem ein Bild von unheimlicher Tiefenwirkung: es ist eben die Melodie, die in ihrer Eigenschaft als dichterisches (nicht musikalisches) Melos nach Nietzsches Wort »fortwährend gebärend Bilderfunken um sich aussprüht«. Endlich die »Mondnacht«:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.
Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Hier ist kaum der Versuch gemacht zu beschreiben, selbst das Zuständliche ist noch gelockert und in Aktion verwandelt: Die Luft ging, die Ähren wogten, es rauschten die Wälder. Schlichteste Syntax um der Melodie willen, die angeführten Symptome des Landschaftlichen geradezu abgegriffen und banal. Dennoch ist es nach Duft und Atmosphäre und äußerst konkreter Vorstellung die geradezu klassische Impression der Sommernacht. Die Beispiele ließen sich häufen, namentlich aus Heine, aber auch aus Storm und Lenau. Schwieriger stellt sich das Verhältnis von Wortfügung und Impression bei der Droste. Sie hat manches geschrieben, was zwischen glatter und harter Fügung stark hin und her schwankt, z. B. »Durchwachte Nacht«:

... Betäubend gleitet Fliederhauch
Durch meines Fensters offnen Spalt,

Digitized by Google

Und an der Scheibe grauem Rauch
Der Zweige wimmelnd Neigen wallt.
Matt bin ich, matt wie die Natur! —
Elf schlägt die Uhr.
O wunderliches Schlummerwachen, bist
Der zarten Nerve Fluch du oder Segen? —
's ist eine Nacht vom Taue wach geküßt,
Das Dunkel fühl ich kühl wie feinen Regen
An meine Wange gleiten, das Gerüst
Des Vorhangs scheint sich schaukelnd zu bewegen,
Und dort das Wappen an der Decke Gips,
Schwimmt sachte mit dem Schlängeln des Polyps.

Hier offenbart sich einerseits das liedmäßige Bestreben, die Impression mit allem Atmosphärischen, allen Relativitäten, allem augenhaft Erfaßbarem darzubieten, bei ihr noch unterstützt durch die geradezu unheimliche Fähigkeit, sämtliche Sinnesrezeptionen durcheinander zu mischen und selbst den Geruchssinn zur Verdeutlichung einzusetzen. Anderseits steht ihr Rhythmus auf einem ganz anderen Niveau als in der glatten Fügung. Er fließt ruckartig in jedes Wort beziehungsweise jede Wortgruppe ein, diese dadurch aufs kräftigste isolierend, wie wir es für das Gedicht, überhaupt die härteren Fügungen forderten. Durch Wahl ungewöhnlicher, von Fall zu Fall mühsam geborener Worte zwingt die Vorstellung aufs einzelne Wort hin, syntaktische Verschränkung lehnt die Wortgruppen abgegrenzt nebeneinander, so zum Verweilen zwingend. Kurz, wir haben Gebilde vor uns, die fast der Kategorisierung spotten oder zum mindesten als Übergang von der glatten Fügung zu der härteren betrachtet werden müssen, weil sie einerseits das romantische Fluidum von Atmosphäre und rätselhaft erzeugter Landschaft in unerhörter Eindringlichkeit besitzen und weil anderseits die Melodie fast durchweg zum dichterischen Rhythmus entwickelt ist und das Gefühl für die innere Bildhaftigkeit des Wortes zutage tritt.

Überhaupt muß immer wieder betont werden, wie wenig mit diesen Kategorisierungen ein Dichter gefaßt werden soll. Hier handelt es sich ausschließlich um den dichterischen Stil, nicht um die dichterische Person. Fast alle Lyriker, ob nun *a priori* bildhaft oder romantisch gerichtet, haben Lieder glatter Fügung geschrieben, vielleicht allein Klopstock und Hölderlin ausgenommen. Ebenso sind gerade die Romantiker häufig zum gemischten Stil, zum Gedicht vorgedrungen, man vergleiche Eichendorffs Sonettendichtung, der man um so weniger mißtrauisch gegenüber zu stehen braucht, als das Spielerische der Romantiker diesem Dichter fremd war, seine Sonette also getrost von vornherein als organisch gewachsene Formung angesehen werden können, was ja auch bei tieferem Eindringen aufs schönste bestätigt

Digitized by Google

wird. Vergewaltigt wird der Lyriker einzig und allein durch die landläufige Meinung des breiten Haufens, der von Eichendorff nur kennt, was Schumann komponierte, und durch Nichtkenntnis der Sonette diesen Lyriker überhaupt nicht umfaßt, der von Heine nur das sentimental Erotische oder journalistisch Zersetzende im Bewußtsein hat, aber sehr staunen würde, wenn man als Heines Höhepunkte die »Frühlingsfeier«, »An die Jungen« oder »An die Mouche« nennen würde, der die »Harzreise im Winter« doch recht dunkel, Klopstock »für einen modernen Geschmack ungenießbar« und Hölderlins Hymnenwerk symptomatisch für beginnenden Wahnsinn findet. Natürlich darf eine stilistische Klassifizierung nicht das dichterische Lebenswerk begrenzen wollen. Vom Dichter aus gesehen, ist gerade die Frage nach der Art der Fügung untrennbar mit der Entwicklung verknüpft. In Goethes lyrischem Schaffen sind alle drei Arten von Fügung aufzuzeigen. Nach der Mitte hin, der wohltemperierten Fügung, dem Gedicht, tendieren fast alle von der einen oder anderen Seite her. Alle Liedersänger schrieben Gedichte, alle Hymnensänger ebenfalls. Eichendorff hat seine Sonette, Brentano sein »Wiegenlied eines jammernden Herzens«, »Um die Harfe sind Kränze geschlungen«, »Ich weiß es wohl, Du hast um mich geweint«, »Der Abend« usw. Platen hat die Sonette und anderseits Oden, Stücke härtester Fügung, Hölderlin hat seine bekanntesten Stücke in wohltemperierter Fügung, zum Teil unter Goetheschem Einfluß, »Hyperions Schicksalslied«, »Als ich ein Knabe war«, dann den »Abend«, »Rückkehr in die Heimat«, der »Morgen«, »Menons Klage«, überhaupt die ganze Dichtung um Diotima, und auf der anderen Seite die Hymnen. In der Mitte, fast wandellos, stehen allein Hebbel und C. F. Meyer: diese haben ziemlich ausschließlich Gedichte geschrieben, entsprechend der Tatsache, daß besonders bei letzterem das lyrische Werk von vornherein als etwas Fertiges feststand.

Das Gedicht.

Die Beschreibung der hierdurch nahegerückten zweiten Stufe des lyrischen Stils, der wohltemperierten Fügung, des Gedichts, kann nunmehr wesentlich zusammengefaßter bewerkstelligt werden, da durch genaues Eingehen auf die glatte Fügung, aufs Lied, bereits die Gegensätze hergestellt sind, durch die diese zweite Fügungsart sich abgrenzt. Im Gedicht ist zwar die absolute Eigenlebigkeit des einzelnen Wortes, wie wir sie in der Hymne kennen lernen, noch nicht erreicht, das Wesentliche ist aber, daß die Worte keinem weiteren Zwecke mehr dienen, um Bild oder Melodie zu erzeugen, sondern ihre Wirkung

Digitized by Google

in ihnen selbst beruht. War im Liede die ganze Reimzeile oder waren gar mehrere höhere Einheit, so sind hier im äußersten Falle für jede Reihe einzelne Worte zu verschiedenen Einheiten zusammengefaßt. Da dies im Charakter einer entwickelten, mit Bei- und Vorwörtern arbeitenden Sprache durchaus gegeben ist, harmonisiert die wohltemperierte Fügung stets mit dem Geist des vorliegenden Sprachniveaus, mit dem sie unter allen Umständen in Gleichklang bleiben will, ohne die Absicht, dessen äußerste Möglichkeiten anzuspannen oder gar zu durchbrechen.

Voller Gefühl des Jünglings, / weil' ich Tage /
Auf dem Roß' / und dem Stahl', / ich seh des Lenzes /
Grüne Bäume froh dann, / und froh des Winters /
Dürre beblütet. / (Klopstock, Der Frohsinn.)

Wir sehen, die Bildung der höheren Einheit ist gegeben mit dem syntaktischen Zusammenhang, in diesem Falle günstig unterstützt durch das Metrum. Die einzelnen Wortgruppen selbst lehnen sich nur lose aneinander, aber innerhalb der Wortgruppe ist die Einheit gewahrt.

Mag jemand einwenden, daß solche Verhältnisse schon an sich durch das Metrum notwendig seien, so kann dem nur entgegen gehalten werden, daß gerade das Umgekehrte richtig ist. Aus dem Geiste dieser Fügungart ist das Metrum geboren, und die seelische Disposition, die den Dichter in mittlerer Fügung sich äußern ließ, hat auch die Wahl des Metrums erzeugt. Letzteres ist also, wie durchgängig im gültigen, ernstzunehmenden lyrischen Gebilde sekundärer Natur und die organische Folgeerscheinung einer dichterischen Schwingungsart. Die Bewegung bestimmt das Metrum, nicht umgekehrt, was man sich nicht tief genug einprägen kann. Unsere großen Lyriker haben ihre trochäische Vierfüßlerstrophe, ihr alkäisches Maß, ihren Hexameter nicht bildungsmäßig als etwas Gelerntes von außen an ihr Erlebnis herangetragen, sondern die jeweilige Besonderheit ihrer Lebensstufe machte dieses oder jenes Metrum von innen her notwendig. Das romantische Erlebnis rief naturnotwendig die mit romantischen Traditionen beladene trochäische Vierfüßlerstrophe hervor, wogegen das Erlebnis der Antike selbstverständlich antike Metren mit sich brachte. Aber das Erlebnis war das primäre, und die Bewegung trug mit ihrem Bestreben, sich auszurollen, das Metrum schon in sich. Daß auch nur in einem solchen Falle das Metrum das Merkmal innerer Notwendigkeit und organischen Wachstums tragen kann, beweisen alle Versuche, die selbständig gewordene Technik zu betätigen und ein bildungsmäßig aufgegriffenes Metrum an einem ungemäßen Erlebnis oder ohne Erlebnis zu versuchen. Ich brauche nur den Meister-

Digitized by Google

sang zu nennen oder auf die zweideutige Rolle des Alexandriners in der deutschen Dichtung hinzuweisen. Eine Diskrepanz zwischen Gehalt und Metrum, freilich aus ganz anderem Grunde zeigen auch Novalis' »Hymnen an die Nacht«, sofern man sie zur Lyrik rechnen will. Sie haben ja auch lange genug, bis 1901, wo Heilborn eine in Verse abgesetzte Handschrift fand, als Prosa gegolten. So wie sie vorliegen, treten sie mit dem Anspruch auf, Hymnen zu sein, also einen gewaltigen Rhythmus zu verkörpern, der von Wort zu Wort reißt. Aber gerade der wuchtige Rhythmus, man vergleiche »Wandrers Sturmlied«, fehlt ihnen. Mit der glatten Fügung einer soziologisch gebundenen (d. h. der Umgangssprache entnommenen) Syntax eilen sie von Vorstellung zu Vorstellung, weit entfernt vom Wesen der Antike. Schlegel tat ihrem schönen Tiefsinn einen guten Dienst, als er sie in Prosa druckte. Er folgte damit lediglich seinem dichterischen Instinkt. Der freie Rhythmus, das ureigentliche Metrum hymnischer Bewegtheit, hat überhaupt für solche Charaktere, die in ihm nicht gemäß seiner antiken Ideologie höchste Gebundenheit, sondern höchste Bequemlichkeit sahen, immer Verführendes gehabt, wofür nicht nur das besonders krasse Beispiel von Arno Holz »Fantasus« zu Gebote steht. Aber auch da, wo nicht Unform, sondern Spielerei zum ungemäßen Metrum verführte, sind die Beispiele zahlreich: Lenaus antike Strophen sind sicher nicht seine besten Gedichte, Schlegels Sonette sind durchweg unlebendig, Hölderlins spätes Reimgedicht vom Dezember 1800 an Landauer trägt den Stempel äußeren Anlasses, selbst Platens Ghaselen scheinen mir mehr Bildungs- als Urgedichte, von den sogenannten »deutschen Oden« R. A. Schröders, einem traurigen Dokument moderner Stilpfiffigkeit, ganz zu schweigen.

Es ist also kein Zufall, wenn im Gedicht, in der mittleren Fügung, die durch eine Wortgruppe gebildete höhere Einheit fast immer schon durchs Metrum bedingt ist:

Glanz und Ruhm! / so erwacht unsere Welt /
Heldengleich / bannen wir Berg und Belt /
Jung und groß / schaut der Geist / ohne Vogt /
Auf die Flur / auf die Flut / die umwogt. /
— — — — — — — — — —
All dies stürmt / reißt und schlägt / blitzt und brennt /
Eh für uns / spät / am Nachtfirmament /
Sich vereint / schimmernd still / Licht-kleinod: /
Glanz und Ruhm / Rausch und Qual / Traum und Tod. /
(Stefan George, Traum und Tod.)

Nicht immer ist die höhere Einheit so klar aufzuzeigen, aber auch hier nicht regelmäßig und nicht dauernd sich mit dem Metrum deckend. Überraschend ist die scharfe Abgrenzung der einzelnen Wortgruppen

Digitized by Google

gegeneinander, die sich selten so einschneidend finden läßt. Meist ist die Naht der Anlehnung durch die Zäsur gegeben:

Heute fanden meine Schritte / mein vergeßnes Jugendtal /
Seine Sohle lag verödet / seine Berge standen kahl. /
(C. F. Meyer, Ewig jung ist nur die Sonne.)

Aber auch in zäsurlosen Gedichten ist das Aufeinanderkommen der Einheiten durch einen leisen Einschnitt fühlbar, der sich natürlich nur beim lauten Lesen erfassen läßt:

Bemeßt den Schritt! / Bemeßt den Schwung! /
Die Erde / bleibt noch lange jung! /
Dort fällt ein Korn, / das stirbt und ruht. /
Die Ruh ist süß. / Es hat es gut. /
Hier eins, / das durch die Scholle bricht. /
Es hat es gut. / Süß ist das Licht. /
Und keines fällt / aus dieser Welt, /
Und jedes fällt, / wie's Gott gefällt. /
(C. F. Meyer, Säerspruch.)

Ferner:

Schön wie der Tag / und lieblich wie der Morgen, /
Mit edler Stirn, / mit Augen voll von Treue, /
An Jahren jung / und reizend wie das Neue, /
So fand ich dich, / so fand ich meine Sorgen. /
(Platen, Sonette XLVI.)

Hier fühlen wir, wie berechtigt diese Art der Fügung wohltemperiert genannt werden kann. Nicht allein völlige Deckung der Bewegung mit dem äußeren Wortsinn ist erreicht, sondern vor allem Deckung mit dem Rhythmus. Das Gleichgewicht von Fügung und Rhythmus ist das Charakteristische des Gedichtes. Wort und Bewegung sind gegeneinander ausgeglichen. Während im Lied der Rhythmus nicht bis zum einzelnen Worte durchdrang und er in der Hymne über die Worte hinausschießt, diese zerbrechend, durchdringt er hier gleichmäßig das Wort. Wort und Rhythmus stehen in dauernder Wechselwirkung miteinander, wodurch die ruhig fortschreitende Harmonie, die der Fügung den Namen gibt, erreicht wird. Der Rhythmus, der jedes Wort ergreift, zwingt uns so auf das Wort hin, was freilich vom Wort aus durch dessen Sinnlichkeit erreicht wird. Dadurch, daß die Bewegung im Wort selbst wirksam wird, erhält dieses auch eine ganz andere Bedeutung. Dauernd von neuem von Rhythmus erfüllt (nicht, wie im Lied, übergangen), wird es auch von Fall zu Fall neu geboren. Somit sind erstarrte Vorstellungsarten, stereotyp gewordene Bildzusammenhänge unmöglich. Im Liede rief der Rhythmus lediglich den losen Umriß der Reihen hervor, nicht etwa die Worte, die ihrerseits wieder die Melodie hervorriefen. Hier gebiert der Rhythmus das Wort, darüber hinaus gibt es nichts.

Digitized by Google

Dementsprechend fordert das Wort hier auch eine ganz neue Lebendigkeit. Die Ausdehnung der Einheit wird nämlich durch die assoziierende Schwingung des Wortes bestimmt. Das Wort ruft bestimmte Assoziationen hervor, die um so weiter schwingen, je allgemeiner das Wort gehalten ist, je häufiger das Wort in bestimmten Zusammensetzungen angewandt wird. Je präziser, geistig bildlicher ein Wort sich anfühlt, um so geringer wird diese Schwingungsweite sein. Im Liede erstreckt sich diese Assoziationsschwingung über die ganze Reimzeile. Das Wort, welches die Schwingung hervorruft, ist dementsprechend gewählt, von möglichster Unbestimmtheit und möglichst belastet mit Vorstellungskomplexen, die durch Umgangssprache oder literarische Tradition hervorgerufen sind:

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht. (Heine.)

Tod — Leben — dunkelt — müd: diese Töne werden flüchtig angeschlagen und erzeugen durch die Weite ihrer mitschwingenden Vorstellung die Melodie die als Einheit über der Reihe liegt. Oder:

Von fern die Uhren schlagen,
Es ist schon tiefe Nacht.
Die Lampe brennt so düster,
Dein Bettlein ist gemacht.

Die Winde nur noch gehen
Wehklagend um das Haus.
Wir sitzen einsam drinne
Und lauschen oft hinaus ... (Eichendorff.)

Uhren schlagen — tiefe Nacht — düster — Bettlein — Winde — wehklagend — einsam — lauschen: jedes Wort schwingt enorm nach. »Uhren schlagen«: man fühlt Stunde auf Stunde in der Totenstille dahingehen, »Bettlein«: eine Welt voll Zärtlichkeit schwingt im Diminutiv mit, im übrigen verbinden sich mit bekannten Worten bekannte Assoziationen, die dann jedesmal der Zeile ihre Einheit geben. Der Reim, in möglichster Abgeschwächtheit, dient dazu, die einzelnen Einheiten in ihrer Eigenschaft als Melodie miteinander zu verbinden. Die Weite der Assoziationsschwingung fällt also mit der Einheit über den Worten zusammen. Wenn nun die Einheit im Worte selbst gegeben ist, oder wie beim Gedicht mindestens in der Wortgruppe, so ist es klar, daß wir es im Gedicht mit solchen Worten zu tun haben, welche ihre Bedeutung mehr in sich tragen und das, was sonst über dem Wort mitschwingt, möglichst im Wort geben. Das Wort wird also den Leser nicht in dem Maße loslassen wie im Lied, es wird seinen geistigen Raum selbst ausfüllen, nicht es dem Leser überlassen, diesen

Digitized by Google

mit seinen Schwingungen zu bevölkern. Das Wort wird innere Bildlichkeit haben. Anderseits wird, im Falle solche Worte von weiter Schwingung auftauchen, der Formenrhythmus in seiner unerbittlichen Erfassung möglichst jedes Wortes diese Schwingung so begrenzen, daß die innere Bildlichkeit nicht durch das Entstehen einer Melodie gestört wird, genau so wie man eine Saite kürzer faßt, um die Schwingung zu verringern und so einen höheren Ton zu erzielen.

Glanz und Ruhm! / so erwacht unsere Welt / (George.)

Der Rhythmus hält mit dem Wort durchaus Schritt, er gestattet dem Wort nicht, sich frei zu machen zu einer Schwingung, welche die durch die Worte »Glanz und Ruhm« gebildete höhere Einheit durchbrechen könnte. Gerade bei George können wir dies häufig beobachten: weitschwingende, mit reichen Vorstellungskomplexen beladene Worte gebändigt durch einen darum um so bildlicheren und strenger formenden Rhythmus:

Uns, die durch viele Jahre zum T r i u m p f e
Des großen L e b e n s ihre L i e d e r schufen,
Ist es Gebühr, mit W ü r d e auch die d u m p f e
E r i n n r u n g an das D u n k e l vorzurufen.
(George, Vorspiel.)

Hier spüren wir durch die Synthese von weitspannendem Wort mit begrenzendem Rhythmus »die tiefsten Lebensgluten in schönster Bändigung«. Im Liede wirkt der Rhythmus wesentlich in der Zeit, d. h. er bewirkt den Ablauf des Gebildes, freilich paralysiert oder wenigstens gehemmt durch den Reim, der durch seine rückgreifende Verbindung der Melodien eine gewisse zyklische Stetigkeit hervorruft. Im Gedicht wirkt der Rhythmus wesentlich im Raum, d. h. er bewirkt den Aufbau des Gebildes, unterstützt durch den Reim. (In der Hymne wiederum wirkt die Reimlosigkeit bis zu einem gewissen Grade paralysierend, da durch den Wegfall der tonlichen Wiederkehr die logische Aufeinanderfolge ihre Richtung bewahrt.) Es stellt sich also Zeitrhythmus gegen Raumrhythmus.

Was nun von der Bildlichkeit der Sprache bei der Betrachtung des Liedes gezeigt wurde, mag hier wieder ins Gedächtnis treten, um den Gegensatz von der Impression zur sprachlichen Plastizität des Gedichtes deutlich zu machen. Herder sagt in seiner Vorrede zu den Volksliedern: »Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde; seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck ‚Weise' nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang desselben, — habe es Bild und Bilder und Zusammensetzung und Nied-

Digitized by Google

lichkeit der Farben soviel es wolle, es ist kein Lied mehr.« Dies läßt sich — da Herder mit dem Wort Lied terminologisch nichts verband — auf die lyrischen Gebilde überhaupt ausdehnen. Weiter äußert sich Goethe in »Shakespeare und kein Ende« noch eindeutiger: »Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht.« Deutlich wird hier gesagt, daß es nicht darauf ankommt, wie in der glatten Fügung, vermittels der Worte eine Impression zu erzeugen, sondern die Bildlichkeit im Worte selbst lebendig werden zu lassen. Nur der formhafte, sinnliche Mensch spürt im Wort selbst das Plastische, das eben nur in der Sprache wirksam werden kann, also mit eigenen Mitteln als etwas Eigenes auftritt, während die impressionistische Bildlichkeit immer nur versuchen kann, etwas Außersprachliches, das sich z. B. in der Malerei viel vollendeter findet, darzustellen, ohne daß die Sprache zu ihrem vollen Rechte käme. Man betrachte nur im Gedicht die Stellung des Beiwortes oder der Metapher! Immer ist das Beiwort bemüht, aus dem Hauptwort möglichst viel Geistiges herauszuholen, seinen begrifflichen Gehalt abzugrenzen, klarzustellen oder auch zu erweitern, besonders aber um es zu spezialisieren und es mit dem Erlebnis in Beziehung zu setzen: Oede Welle, trauernde Woge, wilder Lorbeerbusch, ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt, das heilignüchterne Wasser, die sehnsüchtigen Wasser, uralter Efeu, lebende Säulen, liebende Nacht, heilige Nacht, schwärmerische Nacht, selige Wolken, geschäftige Bäche, einsamharrender Strom, lebendiger Strom, klagenbereitender Nordwind, diebische Tränen, schauendes Ufer, das weiche Wild, edle Purpurröte usw. Immer ist das Wort selbst vertieft, nie ist versucht, dem Worte mehr landschaftlichen Charakter zu geben, als es selbst schon in sich trägt. Selten wird Beziehung zum Atmosphärischen, sondern meist zum Erlebnis hingegeben. Im Mittelpunkt des Gedichtes steht immer das vom Erlebnis bewegte Ich, und deshalb kann die Wortfügung auch nie einen beschreibenden Charakter annehmen. Man lese C. F. Meyers Gedicht »Michelangelo und seine Statuen«:

Du öffnest, Sklave, deinen Mund,
Doch stöhnst du nicht. Die Lippe schweigt.
Nicht drückt, Gedankenvoller, dich
Die Bürde der behelmten Stirn.
Du packst mit nerv'ger Hand den Bart,
Doch springst du, Moses, nicht empor.

Digitized by Google

Maria mit dem toten Sohn,
Du weinst, doch rinnt die Träne nicht.

Hier stehen die Worte einzig in ihrer begrifflichen Erfülltheit ohne die Absicht, malen zu wollen oder das Atmosphärische, das die Verdeutlichung der Statuen erleichtern könnte, zu vermitteln. Das Malerische, Gegenständliche, das ja geschildert werden soll, wird ins sprachlich, begrifflich Bewegte übertragen. Nicht Bild, sondern Bewegung wird erzielt, doppelt bemerkenswert, da es sich ja um eine Schilderung fertiger Kunstwerke handelt. So ist denn charakteristisch, daß der Dichter nicht die Statuen darstellt wie sie vor ihm stehen, sondern durchgängig das ausspricht, was sie nicht tun: »Doch stöhnst du nicht...«, »nicht drückt dich...«, »doch springst du nicht empor...«, »doch rinnt die Träne nicht...« Die Umrisse werden verschmäht, statt dessen wird der geistige Kern bloßgelegt. Ein glänzendes Musterbeispiel, in welcher Weise »beschreibende« Poesie, die dann eben nicht mehr beschreibende Poesie ist, allein möglich ist. So allein bleibt die innere Bildlichkeit des Wortes gewahrt, ohne auf Kosten einer äußeren Bildlichkeit gesprengt zu werden.

Eine Vermischung beider Elemente stellt Hölderlins »Hälfte des Lebens« dar:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll von wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen [1]).

Im ersten Teil bricht das Ich des Dichters nicht durch, auch die Fügung ist von ziemlich glattem jambischem Charakter, der rhythmische Aufbau der einzelnen Zeile fällt ungefähr mit dem syntaktischen zusammen. Entsprechend tritt auch das rein Malerische im Landschaftsbild näher hervor. Im zweiten Teil ist das landschaftliche Element vollkommen in die dichterische Bewegung mit hineingenommen, ohne dadurch an Eindringlichkeit zu verlieren. Der optische Eindruck fehlt vollständig, das Bild fließt im Erlebnis. Der Mensch steht in der

[1]) Sehr charakteristisch für den Übergang von Liedstil zum Gedichtstil sind die Umarbeitungen und verschiedenen Fassungen. Man vergleiche z. B. bei Hölderlin die drei Fassungen des Gedichtes »An Eduard« untereinander und mit diesen wieder eine neue bisher unbekannte Bearbeitung »Die Dioskuren«, die leider Bruchstück geblieben ist (Gesamtausgabe ed. Hellingrath IV. Bd., Anhang S. 290). Nicht minder lehrreich für die Stilverschiebungen sind C. F. Meyers Umarbeitungen, die dieser bewußt nach einem härteren Stil hin vornahm. Vgl. darüber in dem hervorragenden Buch von Franz F. Baumgarten »Das Werk C. F. Meyers«, München 1917, S. 247 ff.

Digitized by Google

Mitte der Landschaft. Logischerweise tritt auch der Rhythmus stärker durch und fügt die Worte härter aneinander, so daß die Kraft ihrer Innerlichkeit schon dadurch mehr zur Geltung kommt.

Ein wichtiges Stilelement des Gedichtes finden wir auch, wie hier in Vers 8, in der Fragestellung. Die Fragestellung, die Anrede, der Ausruf, alle jene Formen, die geeignet sind, den flüssigen Ablauf des syntaktischen Zusammenhangs zu durchbrechen, werden in der glatten Fügung des Liedes kaum vorgefunden, weil der Sinn durch sie von der Melodie aufs Wort selbst hingezwungen würde. Im Gedicht aber ist diese syntaktische Lebendigkeit bedeutsam. Sie wird vor allem von Hölderlin, aber auch von Klopstock (dort häufig ins Rhetorische umschlagend) und Hebbel angewandt. Diese Satzformen gehen mit dem Gefühl für den formhaften Charakter des Wortes Hand in Hand. Sie sind durchaus im Geist der Sprachbewegung, der an Stelle des Zustandes die Bewegtheit setzt, an Stelle der Bezeichnung für ein Gefühl den Ausruf setzt, den dies Gefühl im Munde des Menschen hervorruft, an Stelle des Wortes »Schmerz« den Schmerzensschrei selbst, des Wortes »Verlassenheit« den Klagelaut, des Wortes »Liebe« die Anrufung der Geliebten. Die lebendige Vorstellung verlangt nach einer prägnanten Bezeichnung, um das Wort restlos ausschöpfen zu können, während die erstarrtere Vorstellungswelt des Liedes sich mit der farbloseren Bezeichnung des Zustandes meist zufrieden gibt, um die Melodie durch die Wortbewegung nicht zu hemmen [1]).

Dies Symptom, wie überhaupt die Wahl der Fügungsart hat seinen Ursprung in der seelischen Disposition des Dichters schlechthin. Dem Gedicht liegt der Mensch zugrunde, dessen Formhaftigkeit im Moment des Produzierens absolut ausgeglichen ist. Keine Lockerung des Gefühls zum Ich hin (wie beim Lied) oder zu Gott hin (wie in der Hymne) ist zu spüren. Jedes Wesen hat seinen geistigen Raum, jede Tat schafft ihn sich. Und Vollkommenheit ist da, wo dieser Raum erfüllt ist. Die Hellenen haben ihren Raum nicht erfüllt, darum durfte sie Nietzsche »dieses zum Leiden so einzig befähigte Volk« nennen. Das hellenische Gedicht aber hat ihn beleibt, wie das Gedicht überhaupt. Das Leibwerden gibt dem absoluten Geist erst die Möglichkeit, existent zu werden. Das Gedicht ist beleibter, begrenzter Zustand. Das Wesen seiner Objektivation ist äußerste Rundheit. In ihm ist das Erlebnis verwandelt, und des Universalen, zu dem alle Bewegung hindrängt, ist noch nicht gedacht. Seine restlose Verkörperung, die sich selbst ganz erfüllt hat, läßt keinen Raum mehr für musikalische Gewitterung, für impressionistischen Traum, für melodischen Rausch.

[1]) Vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung S. 431 f.

Digitized by Google

»Heilignüchtern« hat es sein Gleichgewicht. Und sind die Gedichte Platens oder Baudelaires darum weniger klare Gebilde und glückliche Erfüllungen, weil sie einmal kranken und zerrissenen und wahnsinnigen Erlebnissen entsprungen sind? Nein, die Saugkraft dieser pathetischen Bildlichkeit ist vollkommen. Was auch in sie hineingehe, sei es ein bukolisches Glück oder eine qualvolle Morgendämmerung in Paris, es geht ganz hinein und läßt keinen Schrei mehr heraus und keine Melodie.

Die Hymne.

Und doch gibt es Gebilde die man tragisch nennen würde, wenn die Lyrik überhaupt Vorgänge und nicht Zustände ausdrückte, ich meine die Hymnen. Die Hymnen repräsentieren den eigentlichen großen Stil der Lyrik. Sie stellen eine ungeheuere Formungsarbeit dar, weil in ihnen eine ungeheuere Bewegung wirksam ist. Das Feststehende ist auch hier das formhafte Ich des Dichters, aber sowohl der Anstoß zur Schwingung wie auch der Grad der Schwingung sind von solcher Macht und Ausdehnung, daß Gestalt und Formgesetz kritisch kaum noch wahrnehmbar sind und sich der dialektischen Erfassung umsomehr entziehen, je stärker sie sich dem nachlebenden Gefühl eindrücken. Daß nicht etwa die Unendlichkeit des Erlebnisgrundes allein das Unendliche dieser hymnischen Bewegung ausmacht, erhellt schon daraus, daß das unendlichste Erlebnis der Lyrik, Gott, einen so verschiedenen Ausdruck hervorrief. Vom Kirchenlied des Paul Gerhardt und Novalis bis zu Klopstocks »An Gott« und »Dem Allgegenwärtigen« und von Hölderlins Christus-Mythos bis zum orphischen Urwort, welch ein Unterschied in Schwingung, Spannung und Bewegung, aber doch hervorgerufen von einem Erlebnis, das zwar in sich hundertfach geartet sein kann, kirchlich gebunden, mystisch vertieft und pantheistisch gelockert, letzten Endes jedoch eine Wurzel hat. Ganz gleichgültig ist freilich die Extensität des Erlebnisses selbst nicht. Was schon daraus erhellt, daß es kaum ein Gebilde hymnischen Charakters und harter Fügung gibt, das man zur Liebeslyrik rechnen könnte. Das Liebeserlebnis, als Erlebnis von Mensch zu Mensch, von Zustand zu Zustand, von Ich zu Ich, könnte die dichterische Bewegung nie veranlassen, ins Universale, ins Unendliche zu dringen, da Ursprung und Ziel der Liebesbewegtheit ja ein endliches ist, die Geliebte. Das ist freilich nur psychologisch gesprochen richtig, denn was in der Seele einen Zweck hat, ist in der Form zwecklos. Was in der Seele den Besitz sucht, sucht in der Form die Bewegung, was dort begehrt, ist hier wunschlos, was dort Ergänzung durchs Objekt

Digitized by Google

sucht, ist hier allein als Subjekt gültig, und während der Mensch die Geliebte sucht, ruft der Dichter: »Doch liebt die Liebe!« (Hölderlin.) Immerhin aber ist das Was des Erlebten mitbestimmend für das Wie des Erlebens. Zwar kann das unendliche Erlebnis so zart schwingen, daß diese Schwingung im Lied ihren Ausdruck sucht, selten aber wird ein begrenztes Erlebnis so stark schwingen, daß es zur Hymne drängt. Die Art der Schwingung ist das Ausschlaggebende.

Beim Hymnendichter ist die Kongruenz von Ich und Erlebnis besonders deutlich. Er spürt keinerlei Distanz mehr zu seinem Erlebnis, kein Verhältnis, das überbrückt werden müßte. Sein bewegtes Ich ist mit dem, was dieses Ich in Bewegung gesetzt hat, vollkommen identisch. Es ist derselbe Vorgang, der sich in einer anderen Welt, der der Mystiker, parallel ereignet: Im innersten, tiefsten Seelenpunkt findet sich die Universalität (in diesem Falle Gott, in unserem Falle das Erlebnis überhaupt) wieder. Was sich durch kein Ausströmen in die Unendlichkeit fangen und erfassen ließ, bei der tiefsten Einkehr ins Selbst taucht plötzlich das All in einem Punkte auf. Der Begriff des Unendlichen wird gleich Null, die Parallelen schneiden sich, die Distanz ist aufgehoben, »hier ist Gottes Grund mein Grund und mein Grund ist Gottes Grund« (Eckehart).

Seelig, wer ohne Sinne
Schwebt, wie ein Geist auf dem Wasser,
Nicht wie ein Schiff — die Flaggen
Wechselnd der Zeit und Segel
Blähend, wie heute der Wind weht.
Nein, ohne Sinne, dem Gott gleich,
Selbst sich nur wissend und dichtend,
Schafft er die Welt, die er selbst ist,
Und es sündigt der Mensch drauf.
Und es war nicht sein Wille!
Aber geteilet ist alles.
Keinem ward alles, denn jedes
Hatt' einen Herrn, nur der Herr nicht;
Einsam ist er und dient nicht.
So auch der Sänger.

In diesem Gedicht Bretanos »Nachklang Beethovenscher Musik« ist dies Zusammenfallen von Wille und Tat, von Seele und Gott, daß wir in unserer Kategorie die Deckung von Ich und Erlebnis nennen, vollkommen dargelegt. Das Erlebnis des Hymnendichters ist ebenso einfach zu benennen wie es allumfassend und schwer zu begrenzen ist. Der Gott Klopstocks schließt auch die ganze Natur und Kreatur mit ein, umfaßt den Bibelgott und Christus ebenso wie Baldur und Dionysos. Goethes Titanismus umfaßt sowohl sein Ichgefühl wie sein Weltgefühl, seinen Drang sich auszuströmen, wie den, sich zu

Digitized by Google

erobern, seine Wallung wie sein Bild, sein Kosmos wie sein Chaos, sein Sein wie sein Werden, Hölderlins Prophetie begreift das Vaterland wie das Gottesreich, die Wiederkehr der Götter wie die Reife der Welt zum Untergang, Christus wie den Vater Äther und den Stromgeist, eigene Weisheit wie stummes Schicksal. Hier tritt uns in reinster Form der Dichter als »gottgesandter Sprecher«, als Seher, als »*vates*« entgegen. Er ist der Hüter der tiefsten Geheimnisse, der Gott in sich trägt und deshalb die letzten Erkenntnisse von Zukunft und Schicksal seherisch deuten kann. Keiner wie er kann so »unmittelbar das Vaterland angehen oder die Zeit« (Hölderlin). Das Lied hat Augenblickscharakter, es ist persönlich begrenzt und ein Einzelfall, das Gedicht ist durch seine Rundheit ohne Beziehung weder vom Dichter her noch zur Menschheit hin, es ist zeitlos, die Hymne aber gehört der Menschheit und dem Schicksal der Zeit, sie ist im tiefsten Sinne religiös, weil sie ohne Gemeinde, ohne Volk ihren wahren Kultcharakter nicht erfüllen würde.

Das unendliche Erlebnis wirkt im formhaften Ich als Schwingung. Die Gewalt der Schwingung, die durch das Aufeinanderprallen dieser Gegensätze und ihrer Durchdringungsarbeit hervorgerufen wird, wirkt sich sprachlich entsprechend gewaltig, ja gewaltsam aus. Die dichterische Bewegung, oder vielmehr ihr Formkorrelat, der Rhythmus, bekommt Gewalt über die Worte. Während im Lied die Wortreihe stärker wirkt als der Rhythmus, ist hier der Rhythmus stärker als das Wort. Er begnügt sich nicht damit, die Wortgruppe zu durchdringen, sondern er reißt die einzelnen Worte so stark voneinander los, daß die Fugen klaffen: daher die Bezeichnung »harte Fügung« [1]). Das Wort tritt hier recht eigentlich mit absoluter Selbständigkeit als das dichterische Element auf. Selbst Worte geringerer Schwere, wie Partikel und Pronomina werden vom übermächtigen Rhythmus erfaßt und aus der harmonischen Gebundenheit innerhalb der Wortgruppe hinausgeschleudert. Verbindung zwischen den Worten existiert also kaum noch, sie stehen hart nebeneinander. Sie können sich nicht mehr der Melodie oder dem Sinn unterordnen, sondern wirken lediglich als Wort selbst. Daher der schwere Gang der Hymne einerseits und ihre sogenannte Dunkelheit anderseits. Drei Beispiele, zunächst:

Es tönet sein Lob Feld und Wald, Tal und Gebirg,
Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend

[1]) Der reinste Vertreter dieser Stilart ist Hölderlin, daneben Klopstock, wo es ihm gelingt, rationalistische Reste und rhetorisch Lehrhaftes im Feuer einzuschmelzen, ferner der titanische Goethe, von Pindar beeinflußt und, in seltenen Stücken, auch Platen.

Digitized by Google

Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!
(Klopstock, Die Gestirne.)

Oder:

Komm, leuchtender Gott! Reblaub in dem Haar, tanz uns
Weichfüßige Reihn, eh' vollends die Welt Staub wird:
Hier magst du dir Roms Asche sammeln,
Und mischen deinen Wein damit!
(Platen, Turm des Nero.)

Oder:

Denn izt erlosch der Sonne Tag
Der Königliche und zerbrach
Den geradestrahlenden
Den Zepter, göttlichleidend, von selbst,
Denn wiederkommen sollt es
Zu rechter Zeit. Nicht wär' es gut
Gewesen, später, und schroffabbrechend, untreu,
Der Menschen Werk, und Freude war es
Von nun an,
Zu wohnen in liebender Nacht ... (Hölderlin.)

Im Liede wurde der innere Ablauf des lyrischen Vorgangs im wesentlichen durch die Melodie vorwärts geschoben, die durch den eigenen Ton der Worte niemals gestört werden durfte, im Gedicht erfolgte diese Vorwärtsbewegung durch den Sinn der aus der Harmonie von Rhythmus und Wortgruppe heraustrat. In der Hymne aber, wo der starke Ton jedes einzelnen Wortes weder eine fortführende Melodie zuläßt noch der Rhythmus zur Wortgruppe in einem ausgeglichenen Verhältnis steht, so daß der Sinn die Oberhand gewönne, wird die bewegende Kraft durch den Rhythmus gebildet. Dieser reißt uns, den syntaktischen Bau vergewaltigend, hart von Wort zu Wort, weil er eben, entsprechend der ins Grenzenlose drängenden dichterischen Bewegtheit, ein gleichgewichtiges Sprachkorrelat kaum noch finden kann. Der flüssige Zusammenhang einer logischen Sinnfolge ist nicht mehr zu wahren, würde dies doch nur dann erreicht werden können, wenn der syntaktische Bau einigermaßen der üblichen menschlichen Wortfolge ähnlich bliebe und wenn sich Worte verschiedenen Bedeutungsgewichtes in ihrer Abstufung behaupten könnten. Die Worte haben, durch den Rhythmus zersprengt und absolutiert, keine Möglichkeit mehr, sich zueinander ins Verhältnis zu setzen und so ein logisches Ergebnis hervorzurufen. Schon die Behandlung der Syntax läßt dies nicht zu: Subjekt und Verbum sind weit getrennt, der erklärende Nebensatz ist plötzlich in einem Worte kristallisiert, dann werden gedehnte Perioden von ihren Schachtelsätzen ruckartig abgeschnitten, dann wird zwischen Artikel und Substantiv ein Satz, der das Adjektiv ersetzt, eingepreßt. Kurzum, die äußersten stilistischen Möglichkeiten

Digitized by Google

arbeiten zusammen, um zu verhindern, daß die Worte mehr seien als eben Worte, daß sie etwa als Faktoren eines »Inhalts« nur relativen Sinn hätten. Ihre scheinbare Zusammenhangslosigkeit, erzeugt durch den übermächtigen Rhythmus, offenbart auch ihren tiefsten Sinn: das Wort als Leib. Ein großer Glaube an die absolute Macht des Wortes liegt dem Hymnenstil zugrunde, eine tiefe, glühende, hellenische Sinnlichkeit, die im Wort die Fähigkeit spürt, eine eigene geistige Existenz zu führen und als Bild in sich zu tragen, was andere durch außersprachliche Melodie oder Impression zu erreichen suchen. Klopstock hat sich über den Kampf zwischen dem glatten, logischen Ablauf, in dem das Wort verkümmern muß, und der hymnischen Gewaltsamkeit der Syntax gegenüber tiefe Gedanken gemacht. Sein Gedicht »Der Kranz« beginnt:

Dank euch, Griechen, daß ihr, was der Verstand vereint,
Wie dem Freunde den Freund,
Wie dem Jüngling die Braut Liebe, gewaltsam trennt,
Wenn mit siegendem Reiz
Eure Sprache, wie Tau, euch von der Lippe träuft!

Hier ist es ausgesprochen, daß die dichterische Sprache des sinnlichen Hellenen »gewaltsam trennt, was der Verstand vereint«.

Besonders kraß und konsequent ist dies in Übersetzungen aus antiken Sprachen durchgeführt, wo die Überführung einer grenzenlosen Bewegtheit in eine nicht völlig adäquate Sprache doch adäquat erfolgen soll. Ich nenne nur Hölderlins Pindarübertragungen, Schulbeispiele für den hartgefügten Stil und die äußerste Anspannung der Sprache, die sich denken läßt. Klopstock überträgt die berühmte Horazische Ode »*Aequam memento rebus in arduis servare mentem* . . .« folgendermaßen:

Gesetztes strebe Schickung bei trauriger
Zu bleiben Geistes, wie bei der glücklichen,
Von zügellosen unbezwungenes
Freuden, o Jüngling, der einst auch hinwelkt.

Wer Klopstocks Sprachsinnlichkeit und seine Beherrschung der Kunstmittel kennt, wird sich nicht entschließen können, dies für eine Schrulle zu halten, sondern wird die eigenlebige Kraft des Wortes wie die übermäßige Gewalt des Rhythmus besonders rein spüren.

Das Übergewicht des Rhythmus über die Wortfügung hat zur Folge, daß der bestimmte Faktor im Aufbau der Hymne nicht der logische Ablauf ist, sondern die Assoziation. Wohl verstanden aber wirkt nicht etwa das einzelne Wort durch die Weite seiner Schwingung derart, daß einer der anklingenden Begriffe das gedankliche Element zum folgenden ausmacht, da ja das Wort vom Rhythmus isoliert ist

Digitized by Google

und deshalb keine übergreifende Schwingung aufweist, sondern die Assoziation geht von der dichterischen Bewegung aus und ist infolgedessen eine gehaltliche. Weder die rein logische Aufeinanderfolge noch das Aufgreifen eines durchs Wort hervorgerufenen Stimmungskomplexes ruft das stoffliche Fortschreiten hervor, vielmehr wird der durch die Begeisterung erzeugte Ideenkomplex aufgegriffen und der Fortführung zugrunde gelegt. Und zwar deshalb, weil die überströmende Bewegung, die Rauschwoge, der Wirbel der Entzückung sowohl das stimmungsmäßige Ausklingen des Wortes als auch die logische Kausalität ausschaltet. Bezeichnend ist der häufige Gebrauch des Wortes »aber« in der Hymne, der den jähen, logisch nicht begründeten Wechsel des Gedankens einleitet: »Es reiche aber, des dunklen Lichtes voll, mir einer den Becher . . .«, »Wo aber sind die Freunde?«, »Nun aber sind zu Indiern die Männer gegangen«, »Was bleibet aber, stiften die Dichter«, »Es rauschen aber um Asias Tore . . .« (Hölderlin). Man vergleiche auch die strophischen Übergänge in Goethes »Prometheus«: der Gedankenkomplex des Götterneides (Vers 1—11) wird aufgegriffen durch Vers 12: »Ich kenne nichts Ärmeres . . .«, »Kinder und Bettler« (Vers 19) leitet zu Vers 21 über: »Da ich ein Kind war . . .«, »Und glühtest Rettungsdank« (Vers 35) deutet auf Vers 37: »Ich dich ehren?« usw. Der Gedankenkomplex wirkt sich jeweils in einem Gedichtteil aus, der als Strophe abgesetzt ist und auch tatsächlich so aufgefaßt werden muß. Die freien Rhythmen sind strophisch gebaut, nur kann hier nicht die Regelmäßigkeit und gleichmäßige Wiederkehr der Gedichtstrophe gesucht werden. Im Gedicht war die Strophe auch von außen leicht erfaßbar und das Wesentliche war gerade die Gleichheit der Strophen unter sich. Dies entspricht dem zyklischen Charakter des Gedichtes, das seinen geistigen Raum ebenmäßig erfüllt und durch völlige Deckung von Bewegung und Fügung die symmetrische Rundheit der Strophe ohne weiteres erzielt. Die Hymne aber, die ihren geistigen Raum durchbricht, deren Bewegung die Fügung überwältigt, muß dementsprechend eine Strophenform haben, die von außen gesehen durchaus nicht symmetrisch ist. Keineswegs ist die Absetzung in Strophenteile hier willkürlich, vielmehr entzieht sich das innere Gesetz, das sowohl im Metrum als auch im Aufbau wirkt, dem bloßen Auge und tritt nicht nach außen in die Erscheinung. Wo die Strophe sich absetzt, da liegt auch jedesmal ein Einschnitt in der Bewegung vor. Entsprechend dieser ungestümen Bewegung erfolgt jedoch der Einschnitt unregelmäßig. Umgekehrt können wir beobachten, daß z. B. Klopstock häufig im Eingang seiner Hymne auch äußerlich die Symmetrie der Strophen zu wahren sucht, daß aber, je stärker der Rhythmus ihn mitreißt, auch das Aussehen der Strophen unregelmäßig

Digitized by Google

wird (»Dem Allgegenwärtigen«, »Die Frühlingsfeier«, »Die Lehrstunde«, »Der Segen« usw.).

Das gleiche gilt vom Metrum. Je reiner als Typus die Hymne ist, um so unregelmäßiger wird, von außen gesehen, das Metrum sein. Bei Goethe z. B. läßt sich noch der Zweihebungsvers als Grundmetrum aufspüren, auch bei Klopstock und Platen läßt sich das antike Maß, von dem die Ode ausging, auch in ihren hymnisch gelockerten Teilen noch durchfühlen. In Hölderlins freien Rhythmen ist dies schon schwieriger, doch glaube ich Hellingrath [1]) zustimmen zu dürfen, der neben den pindarischen Maßen den gelockerten Blankvers des »Empedokles« zugrunde legt. Jedenfalls stellt Hölderlins Spätwerk auch in dieser Beziehung den Höhepunkt der Hymnendichtung dar. Bei ihm liegt das gesamte Metrum gesetzlich fest, während z. B. bei Goethe noch vieles Metrische einfach durch die Auflösung der Gedichtfügung bestimmt wurde. Wie innerlich notwendig das Versmaß und die Absetzung in Reihen und Teile vor sich geht, empfindet man deutlich, wenn man Achim von Arnims Abdruck [2]) von Hölderlins »Patmos« liest. Arnim druckte die Hymne als Prosa ab und zwar mit zahlreichen Entstellungen und Abweichungen. Der durchgehende Prosadruck offenbart erst deutlich die Bedeutung der Verseinschnitte und die völlige Veränderung die durch ihren Wegfall die Bewegung der Hymne erfährt; auch die Abweichungen, die ganz im romantischen Geiste gehalten sind, verändern das Gebilde erstaunlich nach der unantiken, mittelalterlichen, christlich-romantischen Sphäre hin.

Die höhere Bedeutsamkeit des Wortes in der Hymne ist schon durch die Tätigkeit des Rhythmus gegeben. Dies bestimmt auch die Wortwahl. Was hierüber bei der Betrachtung des Gedichtes gesagt wurde, gilt für die Hymne in weit höherem Maße. Die Worte werden so gewählt, daß sie möglichst wenig Raum lassen für Schwingungen. Sie müssen den Leser [3]) so fest halten durch ihre Eindringlichkeit und Unerhörtheit, daß er gar nicht bis zum Zusammenhang durchdringt, sondern sich vom Rhythmus von Wort zu Wort gestoßen fühlt. Galt es im Liede Worte und Verbindungen zu bringen, die möglichst wenig Aufmerksamkeit erregten, so kommt es hier gerade auf das Überraschende und Prunkende und Auffallende an [4]). So sind denn auch keine landläufigen Zusammensetzungen und Redewendungen wie im Liede möglich, sondern fremde und erstaunliche Worte werden

[1]) In «Hölderlins sämtl. Werke«, München 1916, Anhang S. 338.

[2]) Berliner Konversationsblatt, Berlin 1828, Nr. 33 u. 35.

[3]) Oder vielmehr: den Hörer. Die lyrische Stilfügung, besonders die harte, kann nur durch lautes Lesen erfaßt werden.

[4]) Vgl. W. v. Humboldt, Werke ed. Albert Leitzmann, Pindar Bd. I, S. 428.

Digitized by Google

zusammengekoppelt, um dann gerade in ihrer begrifflichen Verbindung ihre rhythmische Getrenntheit um so deutlicher zu machen. Jedes Belastetsein mit Sprachgebrauch und fertigen Vorstellungen verschwindet, die Worte wirken, als wären sie eben gewachsen, und erklängen zum ersten Male. Hier fällt höchste Künstlichkeit mit höchster Ursprünglichkeit zusammen. Der Drang nach möglichst prägnanten, eindrucksvollen und überraschenden Worten ruft auch gleichzeitig das Bedürfnis nach deren möglichster Reinheit, Frische und Unabgegriffenheit hervor. Das gleiche Stilbedürfnis, das den Syntax der Hymne so gewaltsam umbiegt, sucht auch das Wort selbst so ins Unerhörte zu steigern. Sogenannte Schlichtheit wird man hier vergeblich suchen. Der gewaltige Rhythmus braucht auch gewaltige Worte, wenn er überhaupt in ihnen wirksam werden soll.

Eng damit zusammen hängt die Frage nach der Bildlichkeit des Wortes. Auch hierüber ist bei der Betrachtung des Gedichtes das Wesentliche schon gesagt worden, was sich freilich in der Hymne konsequenter und unvermischter ausprägt. Im Gedicht fand man häufig noch ein Nebeneinander von innerer Plastik und Impression. Hier aber ist die innere Bildlichkeit des Wortes bis aufs äußerste durchgeführt. Das Gefühl, daß die innere Anschauung um so sinnlicher sich darstellt, je unmittelbarer sie Wort wird und in die Sprache eingeht, daß das nackte, durch die Natur, nicht durch den Gebrauch bestimmte Wort in sich mehr Plastik birgt, wenn es zentral aufgefaßt wird, als eine noch so gehäufte, aber immer peripherisch arbeitende Beschreibung, das ist hier ausschlaggebend. Auch hier ist ein Vergleich zwischen den verschiedenen Fassungen Hölderlinscher Gebilde sehr instruktiv für die geschärfte Auffassung des bildlichen Wortinhalts bei der Verschiebung nach dem härteren Stil hin. Man vergleiche die »Chiron« betitelte Variante des »blinden Sängers«, die »Blödigkeit« genannte Umarbeitung von »Dichtermut«, »Ganymed«, vorher »Der gefesselte Strom«, mit ihren ersten Fassungen. Das Streben nach vermehrter innerer Plastik schuf die Worte folgendermaßen um: »tritt bar ins Leben« statt »Wandle nur wehrlos fort durchs Leben«, »es sei alles gelegen dir« statt »es sei alles gesegnet dir«, »sei zur Freude gereimt« statt »sei zur Freude gewandt«, »Wir, die Zungen des Volks« statt »Wir die Sänger des Volks«, »jedem gleich« statt »jedem hold«, »und frierst am kahlen Ufer« statt »und säumst am kahlen Ufer«, »in der Kluft der Lüfte geschärftes Spiel« statt »die lebensatmenden Lüfte«, »tief quillts« statt »es quillt«, »im Zorne aber reiniget sich der Gefesselte« statt »und nun gedenkt er seiner Kraft, der Gewaltige«, »Zorntrunken« statt »im Zorne«, »dort und da« statt »da und dort«, »schauendes Ufer« statt »schallendes Ufer«, »es hört

Digitized by Google

tief Land den Stromgeist fern« statt »es hört die Kluft den Herold fern« und so beliebig weiter. Überall bemerken wir, wie das gebräuchliche Wort durch ein ungewohntes, wie jede zu glatt fließende Wendung durch eine harte, Aufmerksamkeit erregende Zusammensetzung, wie jedes Wort, das zur optischen Erfassung drängt, durch ein ähnliches, das mehr geistig gehaltvoll ist, ersetzt wird, wie die Entfernung von der Umgangssprache immer größer und die Annäherung an die fast verschollene Grundbedeutung der Worte immer enger wird, wie jeder vage Ausdruck, der auch nur die geringste Freiheit für die äußere Vorstellung oder gar Assoziation läßt, ausgemerzt ist durch einen möglichst bedeutungstiefen präzisen, eindeutigen, der die Vorstellung umfassend erschöpft. Kurzum, hier liegt der Drang vor, die Bewegung möglichst unmittelbar und restlos durchs Wort zu verleiben.

Was nun die Sprachplastik sowohl im Wort als in der Gesamtvorstellung angeht, so gibt hierfür das Wesen der Metapher und des Beiwortes einigen Aufschluß. Von der Vorstellung, daß ein optisch erfaßbares Bild erstrebt werde, haben wir uns endgültig befreit. Demgemäß kann es auch der Metapher und dem Beiwort in der Hymne nicht darauf ankommen, die Vorstellung augenhafter zu gestalten, sondern sie wird im Gegenteil wesentlich dazu dienen, das Wort begrifflich zu vertiefen. Vielleicht wird diese Vertiefung besser Erweiterung genannt, und zwar Erweiterung im Sinne des grenzenlosen, hymnischen Erlebnisses: »Mutter Erde! Du alles-versöhnende, alles-duldende!«, »Eingeboren wie Feuer war in dem Eisen das, und ihnen zur Seite ging wie eine Seuche, der Schatten des Lieben«, »Die Wetter Gottes rollten ferndonnernd, männerschaffend«, »Wie Morgenluft sind nämlich die Namen seit Christus«, »Des Königes goldenes Haupt«, »Die unbeholfene Wildnis«, »dunkles Licht«, »Gipfel der Zeit«, »Im ungebundenen Abgrund«, »Im goldenen Rauche blühte schnellaufgewachsen mit Schritten der Sonne, mit tausend Gipfeln duftend mir Asia auf« (Hölderlin). »Ihr seid rein wie das Herz der Wasser«, »Wandeln wird er wie mit Blumenfüßen«, »den Blumen-singenden, Honig-lallenden«, »im schäumenden Auge«, »Wolkenwellen«, »im rollenden Triumphe«, »Flammengipfel« (Goethe), »Seht ihr den Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?«, »die herzerfreuende Traube«, »die Höhen werden sich bücken« usw. (Klopstock). Überall sehen wir hier eine überraschende Verknüpfung von sinnlichen und geistigen Elementen, eine Versinnlichung des Geistigen und eine Vergeistigung des Sinnlichen. Und zwar zielt diese Vergeistigung durchs Beiwort vor allem darauf, den betreffenden Begriff in der Richtung des Erlebnisses zu erweitern, die Unermeßlichkeit der Bewegung auch ihm mit-

Digitized by Google

zuteilen, aber nicht dadurch, daß das Wort aufgelöst, sondern dadurch, daß es innerlich vertieft und seine Bildlichkeit noch umfassender wird. Es muß freilich bemerkt werden, daß gerade in der Hymne ein Nachlassen der dichterischen Anspannung gegenüber der Sprache nicht selten vorkommt. Der ungeheure Atem, der ausreichen muß, um jedes Wort sinnlich zu erfüllen, bricht nur zu oft ab. Dann wird die Diktion rhetorisch, wie manchmal bei Klopstock, oder philologisch, wie öfter bei Platen.

Es darf nicht wundern, daß die Hymne, vor allem in reiner Ausprägung, in unserer Lyrik so selten ist: die Hymne ist die höchste Form der Lyrik, sowohl vom Erlebnis her, das ein religiöses oder sittliches Weltgefühl voraussetzt, als auch von der Sprache her, die hier höchste Wortsinnlichkeit voraussetzt. Wenige nur waren mit solcher Sinnlichkeit begabt, daß sie ihre Gesamtexistenz ins Wort bannen konnten, wenige nur wußten sich als Hüter des Geheimnisses, als Zunge der Götter und des Volks als berufen

»Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.« (Hölderlin.)

Die Kräfte der Götter, deren Geist im Geiste des Lieds vernehmlich ist, zu fühlen und zu offenbaren in Geschichte, Zeit und Zukunft, das ist das Amt der Seher, der *vates*, deren wir nicht allzuviele in der Welt zählen können. Dem deutschen Bewußtsein, das so unendlich reich an jener Lyrik ist, die, im Erlebniskern gleichsam unbeweglich, über das Zuständlich-begrenzte des Liebes- und Naturgefühls kaum hinausgeht, sind seine wenigen Vertreter des großen lyrischen Stils kaum gegenwärtig, wenngleich das Dasein solcher Hölderlinscher Prophetien wie »Germanien«, »Patmos« und »Der Rhein«, die in der gesamten Weltliteratur höchstens noch an Pindar oder den Psalmen gemessen werden dürfen, beweist, wessen die deutsche Sprache in einer schöpferischen Hand fähig ist. Herder sagt: »Der Dichter wird uns, oft mit wenigen Worten, ein Ausleger, ein Anwender der Zeiten. Sende uns, nachdem der thebanische Sänger sanft im Tempel entschlief, die Muse solche Exegeten der Geschichte, und die müßig gewordene lyrische Poesie wird wieder geheiligt[1].«

Schluß.

Heute will es scheinen, als habe die Tradition der Form ausgewirkt. George, der uns vor Jahren noch eine Wiedergeburt des Sprach-

[1]) Herder, Adrastea VI. Bd., 1803, S. 35.

Digitized by Google

lichen bedeuten konnte, erweist sich heute als Abschluß der Entwicklung. George ist die letzte Gestalt, die noch einmal das wortliche Erbe reinigt, heiligt und neu lebendig macht. Seine bewußte Abkehr vom Zeitalter, sein Streben, die dichterische Sprache aus den »gesellschaftlichen« Bindungen zu erlösen und ins Religiöse, Kultische zu heben, war das deutlichste Symptom einer entscheidenden Wende. Inzwischen bricht zusammen, was er bekämpfte, aber die weltanschauliche Erneuerung ist noch nicht abzusehen. Der Abbau der von Klopstock bis George erarbeiteten sprachlichen Hinterlassenschaft hat nunmehr begonnen. Die Lyrik geht neue Wege. Der seit langem heimlich wirkende Kampf gegen den Zwang der Erscheinungsformen, gegen das »Als ob«, gegen die Wirksamkeit der Dinge als Relationen untereinander, gegen Impressionismus und Psychologismus geht radikal und in voller Öffentlichkeit vor sich. Das Vielfache des Erlebens, nuanciert von Augenblick, Seele und Landschaft, der Zeit und Raum gewordene Geist sind verpönt, der Schrei geht nach dem Geist an sich, nach dem Leben als Quelle, nach dem noch nicht Ding gewordenen Göttlichen jenseits von Seele, Raum und Zeit. Dies neue Ethos macht den Abbau der Sprache notwendig. Die Formseele des Lyrikers, viel bedroht und zum letzten Male rein auftretend in George, ist endgültig aufgelöst. Die Welt ist wieder Problem, das Chaos Objekt geworden und steht dem Dichter gegenüber. Symbole zu ihrer Bannung und Bewältigung werden nicht gefunden[1]), wollen nicht gefunden werden. Einzig und allein das neue Weltgefühl, die unerhört neue, radikale Ideologie stehen als Schrei, als Ekstase, als Pathos, als Tat der Welt gegenüber. Sie suchen den Menschen wieder zusammen aus seinen Verstreutheiten und Zerstückelungen in Bürger und Proletarier, in Dichter und Verbrecher, in Narren und Helden. Nicht Einzelformen des Menschen, in seinem tausendfachen, abgeleiteten Verhältnis zum Leben, zur Welt, nein, der Mensch, rein und unvermischt, nicht als Funktion und Beziehung sondern als Wesen, nicht, Quelle aller Qual, die relativen Seinsformen des Lebens, der Staat, die Ehe, der Kapitalismus, die Großstadt, nein, das Leben selbst, als Kraft, als Idee: darauf soll es ankommen. Die Neue Menschlichkeit wird glühend empfunden, gesucht und gepredigt:

Nur in dem Gestirn der Freundschaft
Wird die Erde neu entstehn;
Laß im Dunkel ihrer Feindschaft
Wieder, Mensch, dein Antlitz sehn.

[1]) Hier wäre der Punkt, wo eine Untersuchung über den überraschend engen Zusammenhang von Expressionismus und Barock, der in der Lyrik besonders deutlich ist, einzusetzen hätte.

Digitized by Google

Steigt, ihr Völker, aus der Blöße
Wieder auf zur Menschlichkeit;
In dem Anblick eurer Größe
Rettet die verlorne Zeit! (Hasenclever, An die Freunde.[1])

Der Dichter soll nicht mehr sein Ich aussingen, er kann es nicht mehr, die Form seines lyrischen Wesens ist gesprengt, sein Individuum ist verschlungen von dem heißen Atem der neuen Prophetenmusik, allein die Erschütterung, das Programm, die neue Menschlichkeit singt sich aus. Die Stellung des Lyrikers ist völlig verändert:

Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.
Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.

Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik.
Er wird den großen Bund der Staaten gründen.
Das Recht des Menschentums. Die Republik.
(Hasenclever, Der politische Dichter.)

Neue Aufgaben fordern neue Formen. Es fragt sich, ob die Lyrik wie wir sie kennen, durch die neue Weltanschauung nicht ausgeschaltet wird[2]), ob sie in der neuen Geistigkeit überhaupt noch möglich sein wird. Eine Weile noch wird die Berauschtheit an der neuen Idee sich lyrisch ausströmen. Es ist ein Behelf. Der lyrische Sprachleib ist zerstört, man leistet mit den Trümmern des alten Baus trümmerhafte Gebilde. Hat aber der neue Mensch sich seine Weltanschauung anverwandelt, ist sie seinem Wesen einbezogen als lebendige Funktion, so wird auch an die Stelle des Ideenrausches, der reinen Revolutionierungsfreude die Mission nach außen treten. Das Ethos wird aus dem Ich heraustreten und die Welt ergreifen. Die Entwicklung geht in Richtung auf Dostojewskij. Soll die Idee nicht anarchistisch zerfließen, sondern als geistige Politik sich des Daseins, der Erde bemächtigen, soll die Selbsterregung der menschlich-religiösen Pflicht weichen, die ihre Aufgaben nicht in sich, sondern in Welt und Menschheit sieht, so kann dies im Wort nur episch geschehen. Der Roman ist die neue Form der Zukunft. Dahinter aber wächst schon als Abbild der neuen Erde die Tragödie riesig empor.

[1]) Dies und das folgende Stück aus: Walter Hasenclever, Tod und Auferstehung, Leipzig 1917.

[2]) Werfel, der überragende Lyriker, schützt sich durch sein glühendes Christentum gegen die Auflösung des Ich, während Johannes R. Becher als größter Sprecher der Zeit die Zersprengung der Persönlichkeit bewußt zum Kern einer unerhört neuen und kühnen Sprachform macht und so die härteste Fügung hymnischer Berauschtheit noch übersteigert.

Digitized by Google

Literatur.

Eine kritische Stellungnahme zur vorhandenen Literatur glaubte ich mir fast durchgängig versagen zu müssen, weil die hier aufgeführten Werke mit ganz wenigen Ausnahmen das hier behandelte Problem nur streiften, und auch das nur in stofflicher, nicht in begrifflicher Beziehung. Wesentlich beeinflußt und bestätigt wurden meine Ausführungen von:

Rudolf Borchardt, Das Gespräch über die Formen und Platons Lysis deutsch. Leipzig 1905.

Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1906.

Friedrich Gundolf, Goethe. Berlin 1917.

Norbert v. Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin, Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena 1911.

Als zum Stoffkreis gehörig wurden ferner herangezogen:

Benoist-Hanappier, Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Straßburg 1902.

Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk C. F. Meyers. München 1917.

Paul Ernst, Der Weg zur Form, Abhandlungen. Berlin 1906.

Emil Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Halle 1905.

Goethe, Noten zum westöstlichen Divan.

Gundolf, Hölderlins Archipelagus. Heidelberg 1911.
Stefan George in unserer Zeit. Heidelberg 1914.

Herder, Sämtliche ästhetische Schriften.

Hölderlin, Anmerkungen zur Antigonä- und Ödipusübertragung, sämtl. Werke ed. Hellingrath Bd. V. München 1913.

W. v. Humboldt, Werke ed. Leitzmann, ästhetische Versuche, I. Teil über Hermann und Dorothea, Bd. II.
Einleitung zur Übertragung des Agamemnon Bd. 8.

Klopstock, Metrische Abhandlungen, ges. bei Back und Spindler, III. Bd. Leipzig 1830.

Kuntze, Das Problem der Form in der Wortkunst, Preuß. Jahrbücher Bd. 129, Heft 1 u. 2.

Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig 1905.

Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Leipzig 1894.

Theodor Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.

Minor, Neuchochdeutsche Metrik. Straßburg 1902.

Karl Philipp Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

Nadler, Eichendorffs Lyrik. Prag 1908.

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik. 1872.

Digitized by Google

Emil Petzold, Hölderlins »Brot und Wein«, ein exegetischer Versuch. Sambor 1886 und 1897.

Poggel, Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge, mit besonderer Rücksicht auf Goethe. Münster 1836.

Remer, Die freien Rhythmen in Heines Nordseebildern. Heidelberg 1890.

Saran, Deutsche Verslehre. München 1907.

Schiller, Sämtliche ästhetische Schriften, besonders über Matthissons Gedichte.

A. W. Schlegel, Betrachtungen über Metrik, Werke ed. Böcking. Leipzig 1846.

Fr. Schlegel, Jugendschriften ed. Minor und Über die Philosophie der Sprache und des Wortes, sämtl. Werke, Bd. XV. Wien 1846.

Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 1819.

Sievers, Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses. Leipzig 1894.

Solger, Des Sophokles Tragödien, Einleitung. Berlin 1808.

Strich, Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. München 1916.

Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, III. Teil, 2. Abschnitt (Die Dichtkunst).

Volkelt, Ästhetische Zeitfragen. München 1895.
Gedanken über den Selbstwert des Ästhetischen, Zeitschrift für Philosophie und philos. Kritik, Bd. 150.

Johann Heinrich Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache, Beilage zu den Oden und Liedern (Briefwechsel mit Klopstock). Königsberg 1802.

Werner, Lyrik und Lyriker. Hamburg und Leipzig 1890.

Wolfskehl, Der Geist der Musik, Jahrbuch für die geistige Bewegung, ed. Gundolf und Wolters. Berlin 1912.

Digitized by Google